BLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

114

"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE

D'

ISTOIRE DU THÉATRE

vol. 6

1954

I-II

S PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)

COMITÉ DIRECTEUR
Président d'Honneur : Jacques Rouché
Président Honoraire : Gustave Cohen
Président : Léon Chancerel
Vice-Président honoraire : Jean-Gabriel Prod'homme.
Vice-Présidents : Raymond Cogniat, Georges Jamati, Philippe Van Tieghem.
Secrétaires : Jean Nepveu-Degas, Rose-Marie Moudouès.
Archiviste : Mme Madeleine Horn-Monval.
Archiviste adjoint : André Veinstein.
Trésorier : Gustave Fréjaville.
Trésorier adjoint : Georges Larché.

Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Béatrix Dussane, Hélène Leclerc, MM. Louis Allard, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Léon Moussinac, Jean Pommier, Robert Rey, Henri Rollan, Pierre Sonrel, André Villiers.

La Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde.

Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société.

Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia, de 1933 à 1946, **Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre** et patronna la collection qui porte son nom.

Avec des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de Mlle Jeanne Laurent, Sous-Directrice des Spectacles et de la Musique, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives, de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique et de la Direction des Relations Culturelles, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

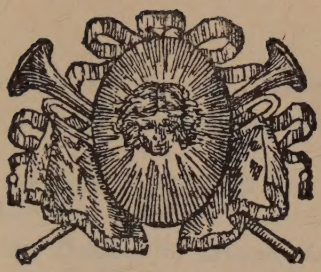
L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(*Suite page 3 couverture.*)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
SIXIÈME ANNÉE
I-II



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

SIXIÈME ANNÉE

I-II

MCMLIV

LES PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE
25, rue Pastourelle, Paris-3e

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Le Théâtre dans l'Ancienne Égypte, par Etienne Drioton. 7

Notes de mise en scène pour l'Anneau de Nibelungen, par Adolphe Appia 46

Notes sur un dessin représentant la Salle des Machines au XVII^e Siècle, par Jacques Heuzey 60

Dessins de Costumes de Théâtre de Jacques de Bellange et de l'Ecole Lorraine, par B. Dahlbaeck et F.-G. Pariset.. 68

Un anniversaire théâtral en Hollande : le Théâtre Royal de La Haye, par Georges Isée..... 72

COMMUNICATIONS

Notes pour servir à l'histoire du Cirque Medrano, par Adrian. 77

Création du Cid à Copenhague, par René Thomas Coële.. 80

Les Associations permanentes d'acteurs en France au Moyen Age (Pierre Sadron) 81

Le Merveilleux dans le Théâtre de Carlo Gozzi 81

Supplément au N° I-II, 1952 (Jacques Guyet)..... 82

Les expositions, par Hélène Leclerc..... 83

VIE DE LA SOCIÉTÉ

Emissions : Prestiges du Théâtre..... 86

Assemblée Générale 87

IN MEMORIAM

Wilhelm Leyhausen, par Gustave Cohen..... 88

Henry Garrington Lancaster, par Pierre Mélèse..... 88

NOTES ET INFORMATIONS

"Mélite" et les collections théâtrales de l'Arsenal..... 90

L'enseignement théâtral au Danemark..... 90

LIVRES ET REVUES

FRANCE : René Bray : *Molière homme de théâtre* (Léon Chancerel). Nicole Decugis et Suzanne Reymond : *Le Décor de Théâtre en France ; Du Moyen-Age à* 1925 (Hélène Leclerc). *Théâtre de France.* Jean Paris : *Hamlet ou le personnage du fils* (L. Ch.). *Arts et Livres de Provence* (Léon Derey) 92

GRANDE-BRETAGNE : Frederick S. Boas : *An introduction to Eighteenth Century Drama* 1700-1780 (Rose-Marie Moudouès)..... 98

PORTUGAL : Gino Saviotti : *Paradoxo sobre o Teatro ; Estética do Teatro ; Teoria do Teatro em Portugal ; Tendências contemporâneas* (Luiz-Francisco Rebello). Antonio Pedro : *Cadernos dum Amador de Teatro ; O Teatro e a sua verdade ; O Teatro e os seus problemas ; O Teatro e a Técnica do actor ; Exercicios de articulaçao e colocaçao da voz ; O Teatro e a liberdade do actor* (L.F. Rebello) 98

DANSE : Françoise Reiss : *Sur la pointe des pieds* (André Boll). *Le Ballet* (A.B). *L'Opéra de Paris* (A.B). Rostislaw Hofman : *La Danse, Serge Lifar et son ballet, Petite histoire de la musique russe* (A.B). Pierre Petit : *Aurour de la chanson populaire* (A.B). Emile Vuillermoz : *Les Instruments d'orchestre* (A.B). Roland Manuel : *Comment écouter la musique* (A.B) Bernard Gavoty : *Deux capitales romantiques, Vienne et Paris* (A.B). Jacques Feschotte : *Musique et Poésie* (A.B) 100

BIBLIOGRAPHIE : (R.-M. Moudoues, L. Lupo)..... 102

LE THÉÂTRE
DANS
L'ANCIENNE ÉGYPTE

La question du théâtre dans l'ancienne Egypte fut posée pour la première fois en 1900 par Georges Bénédite (1), alors conservateur-adjoint des Antiquités Egyptiennes au Musée du Louvre, en ces termes :

On pourrait se demander si le théâtre, le seul des genres dont nous n'ayons aucun spécimen, leur (2) *fut aussi complètement inconnu qu'il semble au premier abord. Le cérémonial funéraire comportait des parties mimées et dialoguées; les fêtes en l'honneur de tel ou tel dieu, et en particulier d'Osiris, comportaient des représentations de mystères analogues aux représentations mimiques des fêtes de Dionysos, qui furent l'origine du théâtre grec. Le rapport qui unissait en Grèce le théâtre et la religion donne fort à penser aux possibilités d'un théâtre égyptien.*

A quoi Wiedemann répondait, en 1905, dans un article des *Mélanges Nicole* (3), qu'à son avis l'ancienne Egypte n'avait jamais, dans ce domaine, dépassé les prodromes religieux d'où seul le génie des Grecs devait plus tard faire sortir le théâtre.

La cause semblait entendue. De fait on en resta là pour de nombreuses années.

Ce ne fut qu'au printemps de 1928 que l'égyptologue allemand Kurth Sethe, en publiant et en commentant certains documents sous le titre de *Dramatische Texte* (4), reprit

---

(1) BENEDITE, Guide Joanne, *Egypte*, Paris 1900, p. 99.
(2) C'est-à-dire aux Egyptiens.
(3) WIEDEMANN, *Die Anfänge dramatischer Poesie im alten Aegypten* (Mélanges Nicole), Genève 1905, p. 561-577.
(4) SETHE, *Dramatische Texte zu altaegyptischen Mysterienspielen* (Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens, X), Leipzig 1928.

nettement la question en la tranchant par l'affirmative. Il réédita d'abord un texte recopié, au VIII[e] siècle avant notre ère, sur une pierre de granit noir par ordre du roi Sabacon d'après un fort ancien manuscrit (5), depuis longtemps connu et traduit, mais sans qu'on ait soupçonné jusqu'alors, du moins d'après Sethe, son véritable caractère. Peu après, en 1929, Sethe continua le même ouvrage en publiant pour la première fois un papyrus, trouvé en 1896 par Quibell dans ses fouilles du Ramesséum, qui livrait, estimait-il, le scénario d'un drame sacré joué à l'occasion du couronnement de Sésostris I[er] (1970-1936 av. J.-C.) . Enfin, dans le même ordre de choses, M. de Buck édita en 1933 (6) un texte sculpté dans la chambre sépulcrale de Séthi I[er] (1312-1298 av. J.-C.) à Abydos qui présentait, noyées dans un récit mythologique, quelques répliques dramatiques en tous points comparables à celles des documents précédents.

Il n'y a pas de doute que ces trois textes offrent des éléments dramatiques caractérisés : colonnes d'écriture verticale, selon l'usage des manuscrits les plus anciens, en haut desquelles sont affrontés, en une sorte de pictographie, les hiéroglyphes représentant respectivement les deux interlocuteurs, suivis de la mention *djed-medou,* « sont dites les paroles », qui correspond simplement à nos guillemets. Mais si, poussant plus avant les choses, on veut reconstituer, en utilisant ces répliques et les textes qui les accompagnent, l'action des drames et leur allure générale, on s'embarrasse aussitôt dans des contradictions inextricables.

D'après Sethe, le texte fourni par la Pierre de Sabacon serait un drame mythologique de grande envergure embrassant la création du monde par Ptah, dieu de Memphis, le mythe d'Osiris et les péripéties de l'accession de son fils Horus au trône d'Egypte. La pierre, qui a servi au cours des siècles de plateau à une meule à grains, est irrémédiablement usée en beaucoup d'endroits. Sur une douzaine de répliques dramatiques qu'elle devait comporter, il n'en reste que sept d'intactes, enchassées dans un texte courant de soixante-quatre colonnes d'écriture, qui n'est complet qu'à ses deux

---

(5) D'après Sethe l'original de cette composition remonterait à la 1re dynastie. Mais cette opinion extrême n'a pas généralement été retenue par les égyptologues. Il semble bien avoir été démontré par RUSCH, *Dramatische Texte aus dem alten Aegypten,* dans Orientalistische Literaturzeitung, XXXII/3, mars 1929, p. 145-156, que l'original du texte en question ne pouvait être qu'une œuvre de la Ve dynastie, du XXVe siècle avant notre ère. JUNKER, *Die Götterlehre von Memphis (Schabaka-Inschrift),* dans les Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1939, Phil.-hist. Klasse, n° 23, Berlin 1940, p. 16, conclut qu'il faut dater cet écrit de l'Ancien Empire, sans qu'il soit possible de préciser davantage.

(6) Dans FRANKFORT, *The Cenotaph of Seti I at Abydos,* Londres 1933, I, p. 82-86 et II, pl. LXXIV et LXXXV.

extrémités. Dans ces répliques, Kêb, le dieu-Terre ancêtre des dieux, partage l'Egypte entre Horus et Seth, puis, revenant sur cette décision, il attribue l'Egypte entière à Horus; Isis exhorte Horus et Seth à la concorde; Horus envoie Isis et Nephtys à la recherche de son père Osiris. Voici comment se présente un de ces passages (7) :

Kêb rassembla l'Ennéade des dieux. Il sépara Horus et Seth et il les empêcha de se battre. Il mit Seth comme roi dans la Terre du Midi, à l'endroit où il était né, à Sou. Puis Kêb mit Horus comme roi dans la Terre du Nord, à l'endroit où son père avait été noyé, à Pesechet-Taoui. Alors Horus se tint à une place et Seth se tint à une place. Ils joignirent les Deux-Terres à Aïn. Ce fut la frontière des Deux-Terres.

KÈB à SETH. — Va à l'endroit où tu es né! (*Seth. Midi*) (8).

KÈB à HORUS. — Va à l'endroit où ton père a été noyé! (*Horus. Nord*).

KÊB à HORUS et à SETH. — Je vous ai séparés (*Nord. Midi*).

Mais il déplut au cœur de Kêb que la part d'Horus fût égale à la part de Seth. Alors Kêb donna son héritage à Horus, fils de son fils aîné.

KÈB à l'ENNÉADE DES DIEUX. — J'ai décrété, Horus, que tu serais mon embaumeur (9), seul, Horus. Mon héritage est à cet héritier, Horus. Mon héritage est au fils de mon fils, Horus, Ophoïs (10) du Sud, à mon premier-né, Horus, Ophoïs du Nord. C'est le fils qui m'est né, Horus, à la naissance des deux Ophoïs.

Horus se dressa sur le pays. Alors ce pays fut unifié.

Sethe estimait qu'on possédait là le texte même du drame. La partie narrative aurait été récitée par un maître de chœur pendant que, postés à un endroit qui servait de scène, des acteurs figurant les dieux auraient attendu le moment d'entrer en action. A chaque coupure du récitatif ils auraient proféré leurs répliques. Ainsi, dans les Evangiles de la Passion chantés pendant la Semaine Sainte, le « chroniste » psalmodie le récit sacré, où les paroles de Jésus et des autres personnages viennent s'insérer, modulées par le célébrant et les divers officiants.

Il faut avouer que, dans le cas présent, la comparaison est franchement en faveur de l'office de la Semaine Sainte. Les répliques y viennent normalement à leur place et le drame, en quoi se transpose le récit sacré, est vivant. Mais, dans ce que serait le texte d'un drame égyptien à en croire Sethe, les dialogues auraient été réservés à des temps d'arrêt

---

(7) SETHE, *Dramatische Texte...*, p. 23-32.
(8) Ces indications mises entre parenthèses étaient des notes pour l'interprétation. Ici il s'agissait de Seth et cela visait le Midi.
(9) C'est-à-dire le fils chargé du culte funéraire, d'où l'héritier. Le chacal Anubis avait en effet embaumé son père Osiris.
(10) Dieu chacal, assimilé à Anubis.

dans le cours du récitatif. Une synchronisation exacte, ou même seulement vraisemblable, était donc impossible. Pour ne parler que du passage cité plus haut, l'assistance avait déjà entendu le coryphée lui décrire comment Kêb avait séparé les combattants, Horus et Seth, et comment chacun d'eux s'en était allé sur ses terres, que la voix de Kêb s'élevait seulement pour ordonner la séparation. C'était, dans un récit déjà morne par lui-même, enlever d'avance toute efficacité au procédé qui aurait pu, par une adaptation scénique, lui infuser quelque intérêt. Du point de vue de l'art dramatique, le théâtre égyptien tel que Sethe l'a imaginé à propos de ce texte est une monstruosité, qui n'aurait jamais pu connaître le moindre succès.

Il est beaucoup plus vraisemblable de reconnaître, avec Erman (11), dans le Texte de Sabacon, un exposé de la théologie memphite. Seulement, tandis que ce savant considérait la partie narrative de cette composition comme le commentaire des passages dramatiques, disposés en vedette sur la pierre, il faut au contraire voir, avec Junker (12), dans ces passages, dont la succession est un peu décousue, des citations venant comme notes marginales à l'appui d'un exposé, mieux charpenté. Le texte de la Pierre de Sabacon n'est pas une composition dramatique, mais une composition qui a incorporé des éléments dramatiques, tirés d'un drame mythologique sans doute célèbre parmi les lettrés.

Le second texte publié par Sethe, le Papyrus du Ramesséum (fig. 1) ou drame sacré du Couronnement de Sésostris I^er^, est beaucoup plus riche en répliques dramatiques, puisqu'il n'en comporte pas moins de quatre-vingt-treize, présentées sous la même forme que dans le document précédent. Mais la contexture en est tout autre, on en jugera par cet extrait (13) :

SCÈNE XXXIII

Il arrive qu'un corselet soit apporté par le Lecteur. C'est Horus qui embrasse son père et qui se tourne vers Kêb.

HORUS à KÈB. — J'ai embrassé (*kenî*) mon père que voici, qui était défaillant (*Ostris; coselet-kenî*), jusqu'à ce qu'il fût tout à fait revigoré (*senb*) (*Osiris; frange-senb; Bouto*).

---

(11) ERMAN, *Ein Denkmal memphitischer Theologie*, dans les Sitzungsberichte der Königl, Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil-hist. Klasse, XLIII (1911), p. 916-950.
(12) JUNKER, *Die politische Lehre von Memphis*, dans les Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1941, Phil.-hist. Klasse, n° 6, p. 13.
(13) SETHE, *Dramatische Texte...*, p. 211-221.

SCÈNE XXXIV

Il arrive qu'on apporte de la cervoise. C'est Horus qui pleure son père et qui se tourne vers Kéb.

HORUS à KÈB. — Ils ont enterré (*? akhakh*) mon père (*Osiris; galette-akh*), ils ont fait qu'on le pleura (*serm*) (*Isis, maîtresse de maison; cervoise-sermet; une miche et une cruche*).

SCÈNE XXXV

Il arrive qu'on apporte des tissus à quatre et six brins, ainsi que des vêtements de pourpre, ainsi que de nombreuses mousselines. C'est Horus qui parle avec Osiris, quand il a trouvé celui qu'il devait trouver et dit qu'il s'associerait à lui.

HORUS à OSIRIS. — J'ai arraché (*fed*) sa cuisse (*La cuisse de Seth* (14); *tissu à quatre brins* (fedou); *Chapelle blanche*), afin qu'il n'excitât (*seres*) pas son cœur contre toi (*Seth; tissu à six brins* (seres); *Bonne Maison*). Que mon père s'associe (*dmi*) à moi! (*Osiris; pourpre-idmi*). La déesse-Panthère réunira les membres (*L'Œil; mousseline; crocodile*).

SCÈNE XXXVI

Il arrive qu'on introduit les prêtres-évocateurs (15). *C'est Horus qui ordonne de chercher pour lui son père.*

HORUS à THOT. — Cherche (*sekhen*)-moi mon père! (*Thot; prêtre-évocateur* sekhen-akh).

HORUS aux ENFANTS D'HORUS. — Cherchez (*sekhen*)-moi mon père! (*Les Enfants d'Horus; les prêtres-évocateurs* sekhen-akh).

D'un bout à l'autre de cet écrit l'action liturgique, définie dans la première phrase de chaque scène, se déroule en ligne droite. Après certains préparatifs, le futur roi préside à une érection et à une déposition du Djed (16), le symbole osirien. Puis il prend les insignes de la royauté, dont le dernier est le diadème. Une collation termine la cérémonie. Après quoi le nouveau souverain revêt un costume de deuil. Il préside alors une cérémonie de glorification de son père défunt, terminée par un banquet, offert à tous les participants, à l'issue duquel le roi fait porter une offrande au temple funéraire de son prédécesseur.

Mais il n'en va pas de même de l'équivalence mythologique établie par les secondes phrases qui commencent par « C'est ». La somme de leurs indications ne constitue pas un drame qui aurait été représenté parallèlement à la céré-

(14) Seth était le frère-ennemi d'Osiris, qu'il avait assassiné traîtreusement pour usurper sa royauté. Horus, fils d'Osiris, avait, devenu adulte, attaqué Seth. Il l'avait vaincu, et vengé de la sorte son père Osiris.
(15) Ceux qui étaient chargés de rendre présent, par les rites, l'esprit des défunts.
(16) Sorte de colonne à quatre chapiteaux superposés.

monie du sacre et aurait ainsi montré, sur une scène, le prototype divin de chacun des épisodes. Leur suite en effet bouleverse constamment les données les plus élémentaires de la légende. Ainsi, dans le passage cité plus haut, l'apport du corselet se réfère aux paroles prononcées par Horus embrassant son père retrouvé, alors que ce n'est que deux scènes plus loin que l'apport des tissus évoque la découverte faite par Horus du cadavre d'Osiris. Bien mieux, c'est seulement en correspondance avec la scène suivante, celle de l'introduction des prêtres-évocateurs, qu'Horus ordonne à ses enfants et au dieu Thot de partir à la recherche du corps de son père.

C'est qu'en réalité le Papyrus dramatique du Ramesséum ne contient pas un drame sacré, mais seulement, comme la Pierre de Sabacon, un écrit d'autre caractère qui se réfère à un antique drame sacré et qui en cite des passages à l'appui de ses dires. Il s'agit ici d'une recherche d'érudition faite par un liturgiste, qui a voulu fournir la raison de chacun des détails de la cérémonie du sacre. La méthode employée par lui est celle de l'allitération, si en honneur dans l'ancienne Egypte. Elle consistait à rapprocher le nom d'un objet ou d'un acte d'un mot de prononciation voisine sorti de la bouche d'une divinité ou servant à nommer une action faite par elle. Dans la conviction où l'on se trouvait que le langage égyptien, qui était celui des dieux, exprimait l'essence des êtres, de tels rapprochements prenaient, dans l'esprit des savants, une véritable valeur métaphysique et ils leur fournissaient, pensaient-ils, l'*ultima ratio* de toutes choses.

L'auteur du Papyrus du Ramesséum a eu recours abondamment à cette méthode. Il a retrouvé dans un vieux texte dramatique, et cité dans son « Précis de la liturgie du Sacre », les propos des dieux dont certains mots servaient à justifier l'emploi de tel ou tel accessoire de la cérémonie. C'est parce qu'Horus avait déclaré qu'il embrassait (*keni*) son père, que le corselet *keni* y était en usage; parce qu'il avait dit qu'on avait organisé une lamentation (*serm*) sur Osiris, qu'on y apportait à un certain moment de la cervoise (*sermet*). Pour permettre de retrouver dans le drame sacré les répliques qu'il lui empruntait, le liturgiste a fait précéder leur citation d'une brève indication sur le moment de l'action où elles prenaient place. Telle est la signification du mot *pou* « c'est », par quoi commence la seconde phrase du texte de chacune des « scènes ». Il n'exprime pas une identification étroite avec ce qui précède. Un enchaînement comme : *Il arrive qu'on introduit deux menuisiers. C'est Horus qui parle de son œil à ses enfants,* en tête de la Scène XX, suffit à le prouver, car, pris à la lettre, il est un non-sens. Le mot *pou*

a ici, par ellipse, l'acception beaucoup plus large de « Cela se rapporte au moment où... ». A la suite de chaque citation, le commentateur a indiqué en notations brèves de qui il s'agissait (même si cette précision peut sembler superflue), à quoi cela faisait allusion, et parfois dans quel local ou en quel lieu s'était passé l'épisode mythologique en question.

Le troisième texte dit dramatique, celui de l'Osiréion d'Abydos, est de même nature que celui de la Pierre de Sabacon. C'est un récit mythologique où sont enchâssées, à titre de citations, neuf répliques tirées d'un drame ancien, avec, comme en-tête de chaque colonne, l'indication des interlocuteurs. Il s'agit, d'après ce qui y est dit, de la création du monde par Atoum, de la légende osirienne et de la naissance d'Horus.

En somme le gain apporté par les publications qu'on vient de citer à l'histoire du théâtre égyptien est considérable. Elles ne livrent pas *in extenso* le texte ordonné d'une œuvre dramatique, c'est entendu, et il pourra se passer encore bien des années avant qu'on ait réussi à remettre en place, en utilisant les données du Papyrus du Ramesséum, les *disjecta membra* que sont ses citations. Mais d'ores et déjà ces travaux ont établi d'une façon péremptoire l'existence d'un art dramatique dans l'ancienne Egypte dès la plus haute époque, celle de l'Ancien Empire; ils ont révélé sous quelle forme graphique très particulière les livrets de théâtre les plus anciens étaient rédigés et fait connaître un nombre respectable de leurs répliques.

Si certains écrits mythologiques et liturgiques ont ainsi conservé à titre de citations des fragments d'anciens livrets de théâtre, il est possible et même probable, peut-on penser, que des livrets du même genre aient été aussi utilisés dans d'autres genres de la littérature égyptienne. Toute la question est de les identifier.

Dans les documents dont on s'est occupé jusqu'à présent, la chose était simple. Les passages tirés de manuscrits dramatiques y sautent aux yeux. Transportés tels quels dans des textes encore écrits verticalement, selon l'usage le plus ancien, ils y ont conservé leur distribution primitive, avec les sigles de personnages affrontés en tête de chacune de leurs répliques.

Mais il était inévitable que les livrets dramatiques aient partagé au cours des temps le sort des autres écrits sur

papyrus et qu'au Nouvel Empire on les ait rédigés en lignes horizontales.

Il serait d'un précieux secours, pour mener cette enquête, de posséder un authentique livret de théâtre adapté à cette nouvelle condition des manuscrits. Par malheur on n'en a pas encore retrouvé.

Toutefois ce que la disparition complète de la littérature dramatique nous prive de savoir directement, un rituel de cérémonies au bénéfice des défunts nous le fait connaître indirectement. C'est le Livre de l'Ouverture de la Bouche (17), dont les manuscrits étaient à l'origine établis sur le modèle des livrets de théâtre et dont nous pouvons suivre les transformations.

La forme la plus ancienne de ce rituel est reproduite dans les tombes des XVIII[e] et XIX[e] dynasties, en particulier dans le tombeau de Séthi I[er] (18), à la Vallée des Rois. La disposition matérielle du texte y ressemble d'une façon frappante à celle du Papyrus du Ramesséum : même jeu de vignettes représentant les différentes phases de l'action, même distribution en colonnes pour les paroles à prononcer, mêmes cases contenant, au bas des colonnes, des annotations laconiques (fig. 2). Les rubriques destinées à guider les gestes des officiants sont inscrites soit dans le champ des vignettes, soit dans des colonnes spéciales, au début ou à la fin des paroles à dire. Dans ce cadre archaïque, les appels de personnages sont toutefois en quelque sorte modernisés : ou bien l'ancien affrontement des sigles représentant les acteurs est interprété par la formule : *N. Paroles à dire à l'intention de N;* ou bien la réplique commence simplement par : *Sont dites les paroles par N,* sans plus mentionner désormais le nom de l'interlocuteur.

Une édition en écriture horizontale de ce rituel est conservée sur le cercueil intérieur du scribe royal Boutehiamon, au Musée de Turin, qui date de la fin du Nouvel Empire, et par un papyrus du Louvre, d'époque romaine. Ces deux textes (19) sont particulièrement importants pour la question qui nous occupe. Ils permettent en effet de se faire une idée de la façon dont étaient alors disposés les livrets dramatiques, auxquels ils étaient assimilés.

---

(17) Cette cérémonie était désignée par son rite essentiel, qui consistait à faire le simulacre d'ouvrir la bouche du défunt pour qu'il put recommencer à manger après la mort. On pratiquait de la même façon l'ouverture des yeux pour lui rendre la vue.

(18) Texte publié, avec traduction et commentaire, par SCHIAPARELLI, *Il Libro dei Funerali degli antichi Egiziani,* 3 vol., Turin, 1882. Cf. aussi LEFEBURE, *Les hypogées royaux de Thèbes, I. Le tombeau de Séti I[er],* Paris 1886, 3[e] partie, pl. II-XII.

(19) Publiés *in extenso* par SCHIAPARELLI, *Il Libro dei Funerali...*

Un trait saillant de ces textes est la variété dans l'énoncé des appels d'acteurs. L'influence des plus anciens manuscrits s'y fait encore de temps en temps sentir par la mention, quelquefois gauchement introduite, de l'interlocuteur. On use aussi de la vieille formule monumentale : *Les paroles sont dites par N.* Mais la plupart du temps on se contente d'énoncer le nom du personnage, derrière lequel on met le sigle *djed-medou*, « les paroles sont dites », qui ne se lisait plus et qui correspondait, on l'a dit plus haut, à nos guillemets :

L'HUISSIER. — « Je te les ai enchaînés, je t'ai amené tes ennemis » (20).

Une autre particularité de cette recension modernisée du Livre de l'Ouverture de la Bouche est la place donnée aux rubriques, ou didascalies. Alors que dans leur prototype archaïque ces directives du jeu dramatique se logeaient où elles le pouvaient, dans le champ des vignettes ou dans des colonnes qu'on leur réservait dans les intervalles du texte parlé, elles se trouvent maintenant régulièrement accolées à l'annonce de personnage, avant le texte de sa réplique :

LE PRÊTRE-SEM, *donnant l'écharpe.* — O Osiris N, reçois l'écharpe dont tu vas être revêtu (21).

LE PRÊTRE-SEM, *tournant autour de N avec quatre burettes d'eau.* — Tu es pur, tu es pur, ô Osiris N (22).

Des études récentes sur la stylistique des anciens Egyptiens (23) mettent maintenant en mesure d'affirmer que ces deux tours d'expression — l'absence de verbe d'élocution et l'intercalation d'une proposition descriptive au contact d'un discours direct — sont contraires aux règles fondamentales de la composition normale. A part quelques cas, relevés comme des raretés dans certains textes religieux, de dialogues rapides par demandes et réponses, tout texte narratif ou similaire exigeait l'introduction du discours direct par le verbe dire, qui devait de plus se trouver en liaison immédiate avec les mots prononcés. Un ancien Egyptien ne disait pas : « Il dit en riant », mais : « Il rit et dit » (24).

---

(20) SCHIAPARELLI, *op. cit.*, I p. 88.
(21) *Id.*, II p. 14.
(22) *Id.*, I, p. 32.
(23) GRAPOW, *Wie die Alten Ägypter sich anredeten, wie sie sich grüssten und wie sie miteinander sprachen, III. Wiedergabe der Gespräche in den Texten*, dans les Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1942, Phil.-hist. Klasse n° 7, p. 77-89. HINTZE, *Untersuchungen zu Stil und Sprache neuägyptischer Erzählungen*, dans Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Institut für Orientforschung, Veröffentlichung n° 2, Berlin 1950, et n° 6, Berlin 1952.
(24) GRAPOW, *op. cit.*, p. 148.

Dans ces conditions les soi-disant anomalies stylistiques, si constantes, dans le Livre de l'Ouverture de la Bouche, ne peuvent être que les caractéristiques de ce genre de manuscrits. Elles ne constituent pas une autre façon de s'exprimer. Elles sont une distribution conventionnelle des éléments constitutifs d'un livret de théâtre : la désignation du personnage, l'indication de son jeu scénique, la réplique. Distribution d'ailleurs si appropriée au sujet qu'elle est restée la nôtre à travers les siècles, en passant par les Grecs. Nous pouvons reconnaître au premier coup d'œil, à sa disposition typographique, une page arrachée à une comédie moderne ou un feuillet de tragédie grecque. Il en allait de même chez les anciens Egyptiens.

Voilà pourquoi il est possible, en faisant usage de ces critères, de retrouver les fragments dramatiques qui se cacheraient dans le reste de la littérature égyptienne. C'est surtout dans la littérature magique que cette recherche se trouve être fructueuse. Les faiseurs de grimoires prenaient leur bien partout où ils le trouvaient, mais les livrets de théâtre étaient pour eux une réserve particulièrement riche et prête à être utilisée. Il suffisait d'en extraire les tirades prononcées sur la scène par les dieux pour obtenir des formules puissantes, en beau langage. Les compilateurs magiques n'ont pas manqué de le faire. Seulement, par bonheur pour les historiens du théâtre, leur découpage n'a pas été si précis qu'il n'ait laissé subsister ça et là, soit par inadvertance, soit de propos délibéré, quelques caractéristiques des textes qu'ils démarquaient, appels de personnages ou indications scéniques. C'est sur ces indices que j'ai basé, depuis 1928 (25), les recherches dont je vais résumer les résultats.

J'ajoute que, pour cette récupération, il y a un indice négatif mais qui n'est pas sans valeur. C'est le manque d'indication du personnage qui prononce des paroles et, dans un dialogue, du changement d'interlocuteurs. On a vu que de tels procédés étaient absolument contraires à la stylistique égyptienne ordinaire. Quand ils se rencontrent, ils s'expliquent au mieux par le fait que l'adaptateur magique, uniquement soucieux des tirades, a fait sauter à cet endroit

(25) DRIOTON, *Le drame sacré dans l'antique Egypte*, dans Le Flambeau, Bruxelles, 1er janvier 1929, p. 1-13. Cet article, qui interprétait comme une pièce dramatique démarquée un passage de la Stèle magique de Metternich (lignes 213-287), s'est vu opposer une fin de non recevoir de la part de VAN DE WALLE, *Les origines égyptiennes du théâtre dramatique*, dans la Chronique d'Egypte, Bruxelles, V (1930), p. 41-43, qui s'est d'ailleurs adoucie en simples réserves de prudence dans un article, paru peu après, du même auteur, *A propos d'un drame égyptien*, Ibid., p. 214-218. Tout récemment le Dr KLASENS, dans sa publication *A magical Statue Base (Socle Behague) in the Museum of Antiquities at Leiden*, Leyde 1952, p. 65-66 et 82, a cru bon de reprendre, au sujet de mon explication, la position première de M. Van de Walle.

un mot qui ne lui importait guère, l'appel de personnage. L'absence de cet élément est une présomption en faveur de la nature dramatique du texte ainsi mutilé.

La liste de fragments dramatiques qui suit n'est pas exhaustive (26) : elle rassemble seulement les passages que j'ai pu identifier jusqu'à présent dans les études que j'ai publiées à ce sujet. Le titre donné à chacune des pièces est de mon cru, d'après ce qu'il en reste. L'indication du nombre de mots (d'après le texte égyptien) n'est qu'une approximation destinée à permettre de se faire une idée plus précise de l'importance des morceaux conservés. Dans l'analyse des pièces faite à l'aide de ces morceaux, les passages cités sont des traductions littérales, sans additions ni retouches. Les appels de personnages qui s'y rencontrent sont imprimés en capitales, les indications scéniques en italiques.

Les pièces sont présentées par ordre chronologique.

I

LA NAISSANCE ET L'APOTHÉOSE D'HORUS

(445 mots) (27)

Des fragments de cette pièce constituent la formule 148 (28) du recueil magique connu sous le nom de Coffin Texts, qui s'est transmis sur les parois intérieures des sarcophages en bois peint du Moyen Empire. Ses plus anciens témoins remontent à la IX[e] dynastie (vers 2100 av. J.-C.).

Le morceau a conservé son indication scénique liminaire:

Un ouragan siffle. Les dieux ont peur. Isis s'éveille, enceinte des œuvres de son frère Osiris. Elle se lève. Une femme accourt. Le cœur d'Isis exulte de la semence de son frère Osiris. Elle dit :

— Las, ô Dieux! Je suis Isis, la sœur d'Osiris, qui pleure sur le Père des dieux, Osiris, qui a arbitré les guerres des Deux-Terres (29). Sa semence est dans mon sein.

---

(26) Ainsi M[me] DESROCHES-NOBLECOURT, *Le théâtre égyptien*, dans le Journal des Savants, octobre-décembre 1943, p. 174-175, a identifié deux citations de fragments dramatiques, l'un d'*Horus brûlant au désert*, contenu dans le Papyrus Ebers, 69, lignes 3-4, l'autre d'un *Cauchemar d'Horus*, dans le Papyrus Chester Beatty III, 10, lignes 10-15.

(27) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 54-68.

(28) DE BUCK, *The Egyptian Coffin Texts II*, Chicago 1938, p. 209-226.

(29) Allusion probable au rôle civilisateur d'Osiris, qui avait fait cesser l'état permanent de guerre régnant avant lui en Egypte (les Deux-Terres), alors que les hommes y vivaient comme des bêtes sauvages (PLUTARQUE, *De Iside* 13) et se dévoraient entre eux (DIODORE, I, 14).

Isis demande alors qu'Atoum (30) pose une garde de dieux autour de l'enfant qu'elle va mettre au monde. Atoum y consent. Mais la femme dont il est question dans la didascalie du début intervient :

LA FEMME. — Mais comment savez-vous que c'est pour le dieu seigneur et héritier des dieux primordiaux que vous allez agir à l'intérieur de l'œuf?

Isis l'affirme à nouveau et Atoum se porte garant de la véracité de ses paroles.

Puis, sur l'injonction d'Atoum, Horus sort du sein d'Isis et il paraît à la lumière.

Atoum se déclare alors fatigué et il se retire dans l'Horizon, en remettant à plus tard le soin de donner un nom au nouveau-né. Il lui fixe pour cela rendez-vous à l'Horizon.

Isis y arrive en apportant le jeune dieu. Atoum donne à celui-ci le nom d'Horus et, imprudemment peut-être, la forme d'un faucon. Atoum a le dessein de le placer à l'avant de la Barque solaire. Mais Isis souhaite mieux : elle voudrait que son fils fût mis d'emblée au nombre des grands dieux.

Pendant la discussion à ce sujet, Horus n'a pas perdu son temps. Profitant de l'inattention générale, il s'est envolé, dans sa nouvelle forme de faucon, et il s'est perché à une place inaccessible, bien au-dessus des dieux. Isis l'aperçoit tout à coup et elle s'écrie :

— Voyez Horus, ô dieux!

Du haut de son poste élevé, où personne ne peut plus l'atteindre, Horus adresse aux dieux de fières paroles, par lesquelles il affirme sa prééminence :

— Je suis Horus, le Faucon qui est sur les créneaux du Château de Celui de qui le nom est caché (30 bis) !

Mon vol a atteint l'Horizon. J'ai dépassé les dieux du firmament. J'ai avancé ma position au delà des dieux primordiaux. L'aigle même ne peut pas atteindre mon premier essor.

Ma place est loin de Seth, l'ennemi de mon père Osiris. J'ai conquis les chemins de l'Eternité à la lumière. Je m'élève par mon vol. Il n'y a pas de dieu qui puisse faire ce que j'ai fait.

Je sévirai contre l'ennemi de mon père Osiris et je le placerai sous mes sandales en mon nom de « Vêtu de rouge ».

Je suis Horus, qu'Isis a enfanté et dont on a assuré la protection dans l'œuf!

---

(30) Le dieu-Soleil, dont le nom était aussi Rê.
(30 bis) C'est-à-dire d'Atoum.

Les dieux protestent. Horus les rabroue durement et il les défie. Il a gagné de lui-même le rang suprême. Il y est, il y restera :

— L'haleine embrasée de votre bouche ne me nuit pas. Ce que vous dites contre moi ne peut pas m'atteindre. Je suis Horus, de qui la place est loin des hommes et des dieux. Je suis Horus, fils d'Isis!

Le compilateur magique a sévèrement abrégé le drame original, dont il n'a guère conservé que le début et les déclarations finales d'Horus. Entre les deux il n'a retenu, à part quelques brèves répliques, que les indications scéniques des II[e] et III[e] actes, le départ d'Atoum pour l'Horizon et l'arrivée d'Isis avec Horus, qui font ainsi figure de récit. Mais il a conservé devant une réplique un appel de personnage (celui de la femme anonyme) et, sur les dix autres qu'il a utilisées cinq se trouvent sans indications d'interlocuteur.

II

LES MÉSAVENTURES DU MESSAGER D'HORUS

(1.070 mots) (31)

C'est encore une formule des Coffin Texts, la 312[e] (32), prototype du Chapitre LXXVIII du Livre des Morts (33), qui a tiré parti de cette pièce dramatique et l'a par là même conservée. Les témoins qui en subsistent remontent à la XII[e] dynastie (2000-1785 av. J.-C.).

Au « lever de rideau », Horus et un certain nombre de dieux se trouvent en scène. Une voix retentit dans les airs : c'est celle d'Osiris du fond de son tombeau. Le dieu demande à son fils Horus de venir à Busiris, où il est enterré, pour mettre de l'ordre dans ses affaires :

— O Horus, viens à Busiris et gouverne pour moi! Tu parcourras mon domaine et tu veilleras à ma condition. Tu rehausseras ma puissance. Tu donneras la crainte de moi, tu créeras le respect pour moi, si bien que les dieux de l'Hadès me craindront et que les portes seront vigilantes sur moi. De la sorte celui qui m'a mis à

(31) DRIOTON, *Bibliotheca Orientalis*,
(32) DE BUCK, *The Egyptian Coffin Texts IV*, Chicago 1951, p. 68-86.
(33) Cf. DE BUCK, *The earliest version of Book of the Dead 78*, dans le Journal of Egyptian Archaeology, XXXV (1949), p. 87-97.

mal (34) ne m'approchera pas, ni ne me verra dans la demeure de ténèbres, ni ne découvrira ma défaillance, qui lui est cachée.

— Qu'il en soit ainsi! *disent* LES DIEUX *qui ont entendu la voix.*

UN PASSANT, *des Compagnons d'Osiris.* — Silence, ô dieux, un dieu parle avec un dieu!

Horus ne veut pas, ou il ne peut pas, se rendre à cette invitation. Mais, pour ne pas opposer un refus total à son père, il lui annonce qu'il va lui dépêcher un messager, un Esprit de la Lumière, à qui il donnera sa propre apparence et qu'il revêtira de son autorité. Cela suffira pour rehausser le prestige d'Osiris dans le Royaume des Morts. En même temps l'envoyé portera des nouvelles d'Horus à Osiris, c'est-à-dire lui expliquera sa situation.

Les difficultés toutefois ne tardent pas à surgir devant le messager qui doit se faire passer pour Horus. Dans la précipitation de son départ, on a oublié de le coiffer d'une pièce essentielle du costume d'Horus : le *nemes,* ou cache-perruque des dieux. Celui qui le lui fait remarquer est précisément le gardien du Château où l'on conserve les *nemes* des divinités, un dieu nommé Routi. Dans le feu de la discussion, le messager, pour se faire valoir, déclare qu'Horus lui a confié quelles avaient été les dernières volontés d'Osiris. Routi lui demande de les lui révéler, en échange de quoi il lui donnera un *nemes,* sans lequel il ne peut pas continuer sa mission. Voilà notre messager bien embarrassé, d'autant plus qu'il ignore peut-être ce dont il a imprudemment parlé.

Heureusement pour lui, Atoum, appelé là le Maître Unique, fait tomber du ciel une voix qui confirme qu'il est initié aux paroles de ces grands dieux. Devant cet oracle d'En-Haut, Routi n'a qu'à s'incliner et à remettre un *nemes* au messager d'Horus. Celui-ci, tiré de ce mauvais pas, reprend la route.

D'après ce qui suit, on doit supposer qu'il faisait à ce moment là une visite à Isis, restée parmi les dieux, alors qu'Osiris était descendu au Royaume des Morts. Mais le texte actuel est notablement abrégé et il n'a gardé qu'une allusion, plus loin, à cet épisode.

On retrouve l'envoyé d'Horus au terme de son voyage, devant la porte de la Résidence d'Osiris. Il s'adresse à une déesse, qui la garde. Pour éblouir celle-ci, il lui confie la visite qu'il vient de faire à Isis et comment la déesse l'a initié aux mystères les plus secrets en lui faisant voir la

(34) C'est-à-dire Seth, le meurtrier d'Osiris.

naissance du Grand Dieu. C'est encore trop parler, car, dans une réplique perdue, la gardienne lui demandait des détails. Il ne pouvait qu'avouer piteusement, en aparté :

— Horus m'a investi de sa puissance et j'ai vu ce qu'il y a là-bas; mais si je le dis, les Colonnes (35) de Chou me chasseront après avoir puni mon audace.

Atoum, qui veille à la réussite du stratagème d'Horus, intervient encore, mais cette fois-ci personnellement, et il prescrit de laisser la route libre au messager :

LE MAITRE SUPRÊME. — Que personne ne s'oppose à cet esprit — sosie, agent et compagnon d'Horus — jusqu'au bout du ciel! Horus est sur ses trônes et sièges. Cet esprit est son sosie : ses pattes sont celles d'un faucon divin (36). Il est quelqu'un que son maître a qualifié. Horus l'a investi de sa puissance. Il sort vers Busiris pour voir Osiris. Il abordera au Château du Grand Abordé (37). Je donne qu'il inspire sa crainte et son respect aux dieux, car il appartient au grand Palais sacré...

Le Puissant (38) *se tient tourné vers Aker* (38 bis).

Que les chemins réservés s'ouvrent pour cet esprit, dès que l'on verra son apparence, dès qu'on entendra ce qu'il dit!

Le messager, triomphant, enjoint alors à tous les dieux de se prosterner devant lui, et il les instruit de sa mission en termes avantageux pour lui.

— Bon passage! *lui disent les* DIEUX DE L'HADÈS.

Le voici enfin dans l'antichambre d'Osiris. Les chambellans l'annoncent au grand dieu :

— Seigneur de puissance, grand de crainte, voici qu'un esprit est venu. L'Hadès s'est entrouvert pour lui. Les chemins du ciel et de la terre lui ont été ouverts. Il n'y a eu personne qui ait pu s'opposer à lui.

Introduit en présence d'Osiris, l'envoyé peut enfin délivrer le message qu'Horus lui a confié :

— Sois exalté sur ton trône, Osiris! Que ton devant soit en vie et ton derrière en prospérité (39)! Que ton cœur exulte, et moque-toi bien de Seth!

Ton fils a été mis sur ton trône. Le peuple lui a été confié.

---

(35) C'est-à-dire les génies qui aidaient le dieu Chou à porter le ciel.
(36) Allusion, probablement ironique, au déguisement du messager. Celui-ci, pour incarner le personnage d'Horus, devait avoir pour jambes des pattes terminées par d'énormes griffes.
(37) Osiris.
(38) C'est-à-dire Atoum.
(38 bis) Dieu-lion bicéphale qui gardait l'entrée du monde souterrain.
(39) Cette salutation, peu protocolaire, est ridicule à dessein. L'envoyé d'Horus, dans son ignorance des usages de la cour, en invente une de son cru, qui est une balourdise, et qui devait, comme ses mésaventures qui précèdent, déchaîner l'hilarité des spectateurs.

Les dieux lui ont amené des oblations. Le cœur de Kêb (40), plus ancien que les Grands, se dilate, le ciel est affermi, Nout (41) se réjouit, lorsqu'ils voient ce qu'Atoum a fait en siégeant à la tête des deux Ennéades : il a remis sa propre autorité à Horus, fils d'Isis, et celui-ci a pris le gouvernement de l'Egypte. Les dieux lui paient tribut et il nourrit le peuple. Il vivifie le peuple par l'Œil Unique (42), seigneur des Ennéades et seigneur de l'univers.

Comme dans la pièce précédente, c'est le milieu de ce morceau dramatique qui a subi le plus de mutilations pour être adapté à l'œuvre magique. L'épisode de la visite à Isis a été entièrement supprimé. Partout des pronoms personnels ont été ramenés à la première personne, de façon à mettre tous les discours dans la bouche du lecteur de la formule. Mais, sur dix-sept répliques conservées, trois ont gardé leur annonce de personnage sous sa forme originale et neuf témoignent, par leur absence de toute introduction, de la suppression d'éléments du même genre. Deux indications scéniques, échappées au massacre, se présentent comme des didascalies dramatiques caractérisées.

III

LA DÉROUTE D'APOPHIS (43)

(390 mots)

Un débris de drame héroï-comique à grand spectacle a été conservé par le Chapitre XXXIX du Livre des Morts (44), qu'on trouve dans des exemplaires remontant à la XVIII[e] dynastie (1580-1314 av. J.-C.).

Apophis, l'ennemi du Soleil, rôde sous un déguisement autour du point de l'horizon où Rê va paraître. Ceux qui s'y trouvent le reconnaissent et ils lui conseillent de s'en aller :

— Recule, ô coquin! Vite, plonge dans le Puits de l'Abîme, vers l'endroit où ton père a ordonné qu'on fasse ton supplice! Ecarte-toi de cette place de la naissance de Rê, que tu hais, ô dangereux ennemi de sa lumière!

Si tu dis quelque chose, ton visage sera retourné par les dieux, ton cœur sera arraché par la déesse-Lynx, tes liens seront assujettis

(40) Le dieu-Terre.
(41) La déesse-Ciel.
(42) Le Soleil.
(43) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 68-77.
(44) NAVILLE, *Das aegyptische Todtenbuch der XVIII, bis XX. Dynastie*, II, Berlin 1886, p. 107-110.

par la déesse-Scorpion, ton supplice sera infligé par la déesse-Justice. Elle te donnera le coup de grâce.

CEUX QUI SONT SUR LES CHEMINS. — Retire-toi du désert de l'Orient du ciel à la voix de l'ouragan qui mugit!

Les portes de l'horizon s'ouvrent devant Rê.

Aussitôt les dieux qui accompagnent le Soleil se précipitent sur l'imprudent Apophis, le frappent et l'enchaînent. Apophis, pour donner le change, proteste de ses bonnes intentions. Il va même jusqu'à maudire Apophis, qu'il prétend bien ne pas être. L'effet de scène atteignait alors au haut comique, quand il disait :

O Apophis, tombe! Descend, ô Apophis, ennemi de Rê!
Ce que tu as goûté est plus fort que ce goût qui paraît suave à la déesse-Scorpion. Ce qu'elle t'a infligé est rude et tu souffriras de son traitement éternellement. Tu ne t'échapperas plus, tu ne t'enfuiras plus, ô Apophis, ennemi de Rê!
Détourne ton visage, Rê a horreur de te voir!

Peine perdue. Apophis est ignominieusement bouté dehors :

ATOUM *dit.* — Levez vos visages, soldats de Rê! Chassez-moi ce péteux de la compagnie!

KÈB *dit.* — Fixe, vous qui êtes à vos postes comme équipage du vaisseau de Khopri (45)! En avant! Les armes qu'on vous a données, à vos mains!

HATHOR *dit.* — Prenez vos épées!

NOUT (46) *dit.* — Allons, chassez-moi ce péteux!

Le Soleil, pénétrant alors dans le ciel, immense lac de turquoise, reçoit les hommages des dieux. Il n'y en a qu'un seul qui ne se réveille pas : c'est Kêb, le vieux dieu-Terre (47). Son épouse Nout le secoue brutalement. Kêb éberlué se soulève, un propos narquois à la bouche :

— Annoncez-le avec moi, *dit* NOUT, à ce paresseux!

CERTAINS D'ENTRE LES DIEUX *disent.* — Rê est sorti! Il a trouvé le chemin! Il a fait une capture parmi les dieux (48)! Il a fait le réveil devant Nout (49)!

---

(45) Appellation du dieu-Soleil.
(46) La déesse-Ciel.
(47) L'iconographie égyptienne représentait en effet Kêb comme un homme endormi étendu sur le sol.
Le personnage de Kêb est dédoublé dans cette scène, puisqu'on l'a vu plus haut en action dans l'escorte de Rê. Cette dualité, pour particulièrement frappante qu'elle soit ici, n'est pas sans exemples dans l'ancienne religion égyptienne, où certains dieux comme Horus ont même prêté à de multiples personnifications. Le fait qu'on les concevait comme agissant les unes en présence des autres montre simplement quelle puissance de personnalité les Egyptiens attribuaient à ces diverses acceptions d'un même dieu.
(48) Allusion à l'incident d'Apophis.
(49) C'est-à-dire : il a réveillé tout ce qui se trouve sous le firmament.

KÊB *se lève interloqué.* — Si l'Ennéade des dieux est déjà en branle, c'est que la bouche d'Hathor est abîmée! (50).

Le fragment est modeste, mais il ne contient pas moins de onze répliques, dont certaines, très brèves, s'entrecroisent avec verdeur. Une annonce de personnage a été conservée dans sa forme primitive; trois autres ont été supprimées. On identifie aisément trois indications scéniques.

IV

ISIS ET SES SEPT SCORPIONS
(510 mots) (51)

Le texte magique qui a conservé cette pièce est du IV[e] siècle avant notre ère. C'est la fameuse Stèle de Metternich (52), lignes 48-71, qui date d'environ 370 avant Jésus-Christ.

La scène débute par un monologue d'Isis. La déesse s'est évadée de l'ouvroir où Seth l'avait reléguée après le meurtre d'Osiris. Elle en est partie avec son fils Horus, accompagnée des sept scorpions qui lui servent de gardes du corps, à qui elle a recommandé la plus grande circonspection au cours du voyage.

Le soir venu, une femme riche ferme sa porte devant Isis, tandis qu'une pauvresse la reçoit dans sa chaumière.

Les scorpions d'Isis sont indignés de la conduite de la femme riche. L'un d'eux, chargé du venin de tous les autres, pénètre dans sa maison et il pique son fils. L'enfant souffre atrocement, mais il n'y a personne dans la ville qui puisse lui porter secours.

Emue de compassion par cette souffrance d'un innocent, qu'elle n'a pas voulue, Isis hèle la femme :

— Viens à moi, viens à moi! Voici que ma bouche contient la vie. Je suis une fille connue dans sa ville, qui arrête le reptile par

---

(50) Hathor était la déesse de l'amour, surnommée à ce titre « l'Or (c'est-à-dire le Trésor) des dieux ». Kêb entend dire facétieusement que, pour que les dieux de l'Ennéade se trouvent levés si tôt, il a fallu la pire des catastrophes, un désastre pour leurs amours.

(51) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 82-88.

(52) Sur la Stèle de Metternich, longtemps conservée au Château de Königswarth, en Bohême, cf. MORET, *Horus Sauveur*, dans la Revue de l'Histoire des Religions, LXXII (1915), p. 213-287. Cette stèle a été acquise récemment par le Metropolitan Museum de New-York, et publiée à nouveau par NORA E. SCOTT, *The Metternichstele*, dans le Bulletin of Metropolitan Museum of Art, IX (1951), p. 201-217. Le passage étudié ici a été également republié, traduit et commenté par KLASENS, *A magical Statue Base* (*Socle Behague*) *in the Museum of Antiquities at Leiden*, Leyde 1952, p. 52-53 et 64-78.

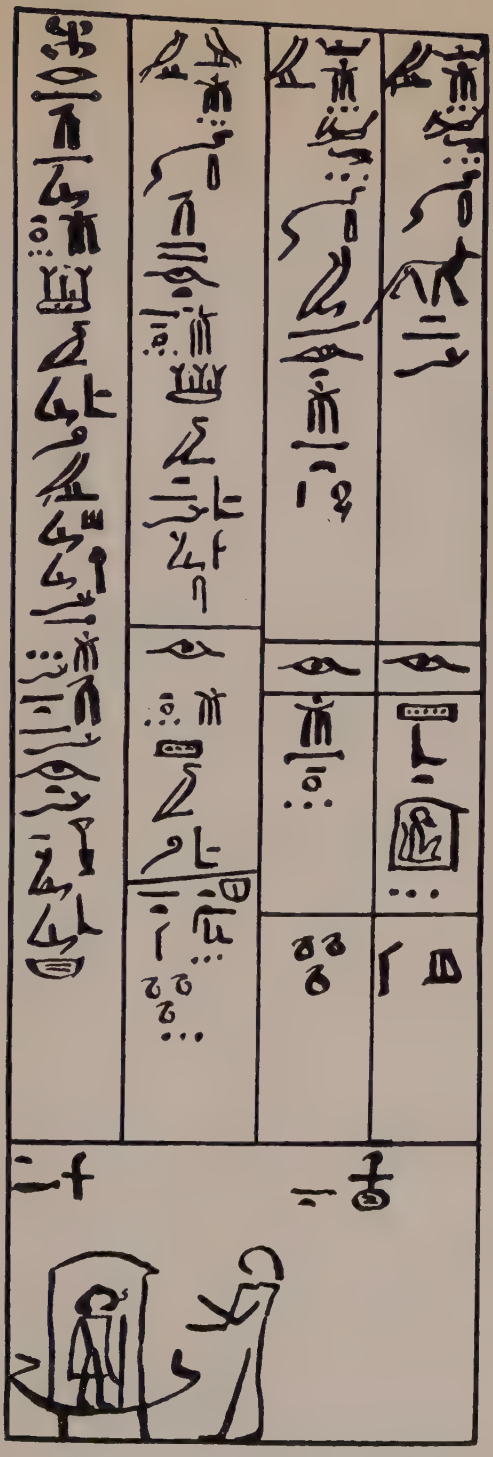
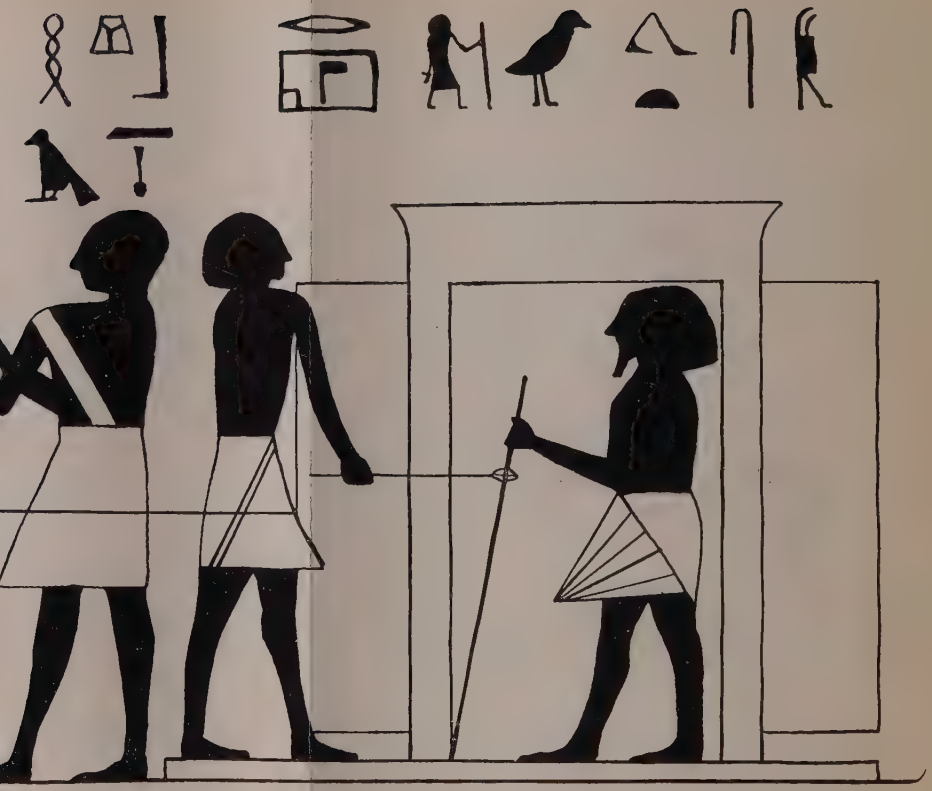


Fig. 1. - Papyrus du Ramesséum (Scène XXIV)

Au bas des trois colonnes de droite, réservées aux répliques des acteurs, des cases contiennent des annotations brèves, qui viennent en commentaire des paroles prononcées. Au-dessous, un croquis fournit un schéma de l'action.

Pl. III.

Fig. 3. - Le Jeu des Quatre Vents (Tombeau de Khnoumhotep à Béni-Hassan).



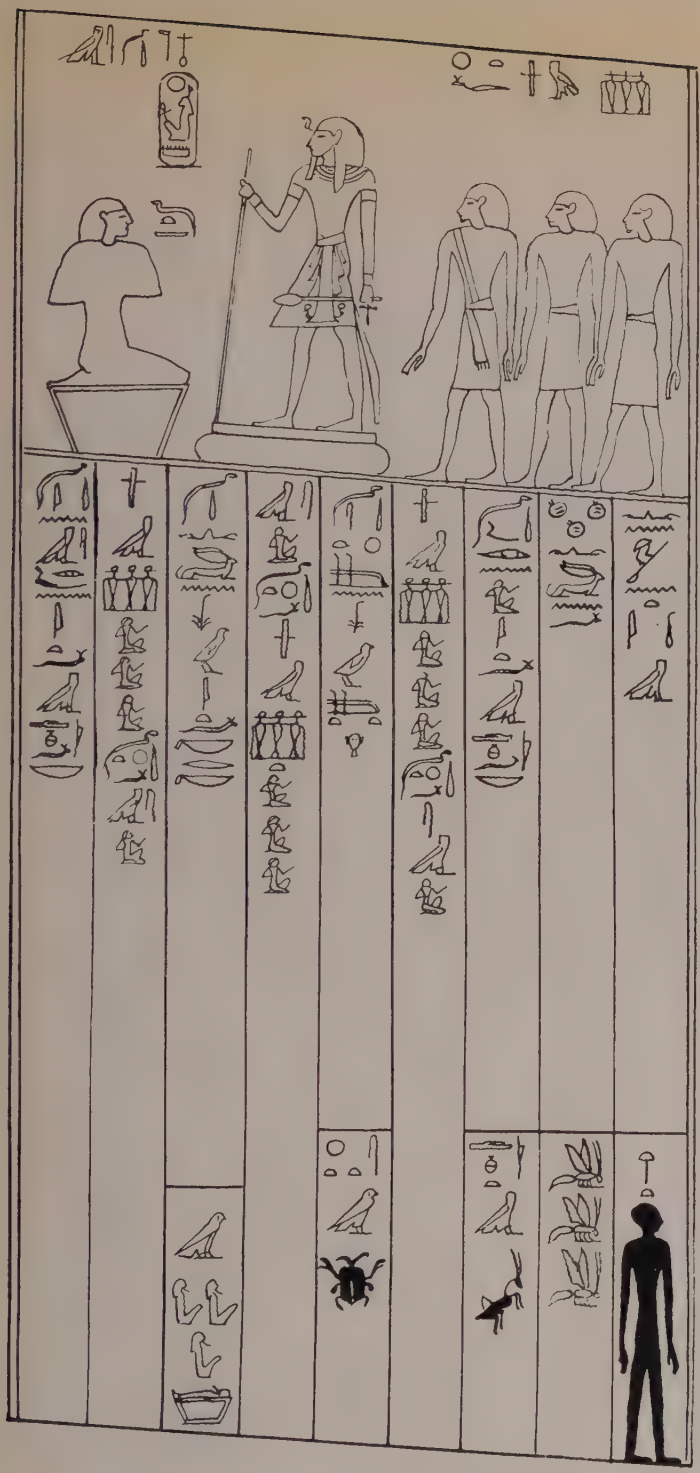


Fig. 2. - Livre de l'Ouverture de la Bouche (Chap. III, paragr. 3)

Le texte est disposé comme dans le Papyrus du Rameséum, avec des cases d'annotations au bas de certaines colonnes. Mais la vignette est placée ici en haut du texte.

Fig. 4. – Approches du Temple de Khonsou à Karnak

C'était dans des décors de ce genre que les drames égyptiens étaient probablement joués. Les représentations se do
sur l'esplanade située entre la porte monumentale de l'enceinte (au premier plan) et le temple, soit dans la pre
visible par la porte ouverte.

son injonction. Mon père m'a instruite dans la science, parce que je suis sa propre fille bien-aimée.

Isis pose alors ses mains sur l'enfant pour rendre la vie à celui qui ne respire plus.

Dès que l'incantation prononcée par Isis a ranimé l'enfant, la déesse semonce ses scorpions pour avoir enfreint ses ordres. Puis elle oblige la femme riche à lui apporter tous ses biens, et elle les attribue à la pauvresse qui a exercé la miséricorde.

— Maintenant que le feu (53) s'est éteint et que le ciel s'est apaisé au nom de la divine Isis, que la dame vienne et qu'elle m'apporte ses richesses! Elles rempliront la maison de la paysanne au profit de la paysanne, puisque celle-ci m'a ouvert sa chaumière, tandis que la dame laissait souffrir des suppliants au cours de la même nuit.

Celle-ci a goûté sa bouche : son fils a été piqué et elle a cédé ses richesses, en punition de ne pas m'avoir ouvert.

Il est clair que l'abréviateur n'a eu qu'un objectif : recueillir les paroles d'Isis, toutes puissantes pour la magie, et les coudre bout à bout pour en faire une longue déclaration de la déesse. Il a supprimé tout le reste, sauf une indication scénique et une courte acclamation (sans indication de personnages) des spectateurs du miracle. Mais le discours d'Isis évolue de façon à faire face à une situation qui se modifie au fur et à mesure que la déesse parle : il faut distinguer, à la suite de son monologue initial, quatre tirades qui marquent les étapes d'un drame dont tous les autres éléments sont maintenant perdus.

Cette pièce manifeste une tendance moralisatrice évidente.

V

HORUS PIQUÉ PAR UN SCORPION

(270 mots) (54)

C'est encore la Stèle de Metternich, lignes 71-83, qui a conservé le très court fragment d'un drame, en vers (55) cette fois-ci, dont le sujet était un accident survenu à Horus.

---

(53) La brûlure du venin.

(54) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 88-90.

(55) Il est impossible de définir exactement en quoi consistait la poésie égyptienne, les notions sur la prononciation de l'ancien égyptien restant jusqu'à présent par trop imprécises. Mais, en Egypte comme dans tout l'ancien Orient, le parallélisme était une convention fondamentale de la poésie. Quand, dans un texte, ses jeux de symétrie s'expriment en phrases de longueur constante, on est pratiquement fondé à y reconnaître des vers.

Horus a été piqué par un scorpion dans la ville, et sans doute trouvé inanimé par les dieux. Ceux-ci rapportent son corps et ils appellent Isis de la rue :

— O Isis, Isis, viens vers ton Horus!
Savante à t'exprimer, viens vers ton fils! *disent* LES DIEUX *dans sa rue.*

Isis sort, comme blessée à la gorge. Elle étend ses mains.

— Me voici, me voici, ô mon fils Horus!
Ne crains pas, ne crains pas, ô fils de la Glorieuse!
Rien de mauvais ne peut t'arriver,
Car tu es la semence du Créateur des êtres.

Huit autres distiques du même style continuent la tirade. Ce petit fragment comporte une didascalie caractérisée.

VI

HORUS PIQUÉ PAR UN SCORPION
(1.300 mots) (56)

Ce morceau, beaucoup plus étendu, d'un drame sur le même sujet a été, comme les deux précédents, conservé par la Stèle de Metternich (lignes 168-248 *a*) (57).

Isis raconte comment, ayant eu l'imprudence de laisser seul Horus au milieu des marais de Chemmis, elle a trouvé à son retour son fils inanimé. Les paysans, qu'elle a appelés à l'aide, ne savent que se lamenter avec elle.

Selkis, la déesse-Scorpion, arrive. Elle rassure Isis. Son fils vit certainement, car, par une disposition spéciale d'Atoum, ni la mort, ni Seth ne peuvent entrer dans les marais de Chemmis. C'est sans doute une bête venimeuse qui a piqué Horus :

— Cherche la cause pour laquelle c'est arrivé et Horus vivra pour sa mère. Sûrement un scorpion l'a piqué, une bête malfaisante l'a blessé.

Alors Isis met son nez dans la bouche d'Horus pour reconnaître quelle odeur il y a dans sa tête. Elle diagnostique le mal de l'héritier divin. Elle l'embrasse vite, vite, en sautant avec lui comme poissons posés sur la braise.

---

(56) DRIOTON, *Le drame sacré dans l'antique Egypte*, dans Le Flambeau, Bruxelles, 1er janvier 1929, p. 1-13. *Une scène des Mystères d'Horus*, dans la Revue de l'Egypte ancienne, II (1929), p. 172-199. *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 25-32.
(57) Cf. KLASENS, *A magical Statue Base (Socle Behague) in the Museum of Antiquities at Leiden, Leyde* 1952, p. 54-58 et 81-98.

— Horus a été piqué, Horus a été piqué, ô Rê, ton fils a été piqué!

Horus a été piqué, Horus a été piqué, l'héritier de son héritier, qui assumera la royauté de Chou! (58)

.....

Horus a été piqué, qui était en peine dans la cachette (59), qui craignait dès le sein de sa mère!

Horus a été piqué, Horus a été piqué, que je me hâtais de revoir et pour qui j'avais voulu vivre!

L'innocent crie d'angoisse. Ceux qui sont autour de l'enfant sont atterrés. Alors Nephtys (60) *arrive en pleurant et son cri se répand dans le marais.*

SELKIS *dit.* — Eh quoi? Eh quoi? Qu'y a-t-il, ô vous qui êtes autour de l'enfant? O ma sœur Isis, pousse un cri d'appel vers le ciel : il se produira un arrêt parmi l'équipage de Rê et la Barque ne naviguera plus tant que ton fils Horus sera sur son flanc.

Isis lance sa voix vers le ciel, ses cris vers la Barque des Millions d'années. Le Disque stoppe vis-à-vis d'elle et il ne bouge plus de sa place. Thot (61) *arrive, muni de magie, avec les grands ordres qui rendent victorieux.*

— Eh quoi? Eh quoi? O Isis, déesse glorieuse à la bouche savante, n'est-il pas arrivé du mal à ton fils Horus, de qui la protection est la Barque du Soleil? Je suis venu aujourd'hui de la Nef divine. Le Disque solaire restera à sa place de la veille, les ténèbres existeront, la lumière sera tenue en échec jusqu'à ce qu'Horus soit rendu guéri à sa mère.

ISIS LA DÉESSE *dit.* — O Thot, que tu es présomptueux et qu'elle est tardive, l'exécution de tes desseins!

Viens-tu muni de magie, avec le grand ordre qui rend victorieux? Calamités sur calamités, dont on ne sait pas le nombre! Voici qu'Horus est dans l'angoisse du venin. C'est mauvais et, s'il a de la malchance, c'est la mort!

Périssent alors toutes choses et puissè-je être avec l'Aîné de sa mère (62), car ainsi je ne verrai pas ce qui sera après lui! (63). Je me suis complue en ceci depuis le commencement : je l'ai attendu pour vengeur.

O Horus, Horus, reste sur terre! Depuis le jour où j'ai conçu, j'ai voulu ce que réclamaient les mânes de son père, le malheureux enfant!

---

(58) C'est-à-dire de l'univers. Chou était, dans la cosmogonie d'Héliopolis, le fils émané d'Atoum, le dieu-Soleil, et il formait avec sa parèdre Tefnout le couple du Sec et de l'Humide dont tous les êtres étaient issus.

(59) La cachette des marais de Chemmis, où Isis s'était réfugiée, après le meurtre d'Osiris, pour échapper aux vexations de Seth.

(60) Sœur d'Osiris et d'Isis, et leur alliée dans leurs malheurs.

(61) Dieu de la sagesse et des grimoires magiques, vizir de Rê.

(62) Osiris, qui se trouvait au tombeau.

(63) C'est-à-dire Horus.

Thot calme ce désespoir et il prononce sur Horus une longue incantation, qui le rend guéri à sa mère.

Isis pourtant n'est pas pleinement rassurée sur l'avenir :

ISIS LA DÉESSE *dit.* — Donne une consigne à son sujet aux habitants de Chemmis, les nourriciers qui sont à Bouto, et commande-leur instamment de sauvegarder l'enfant pour sa mère. Mais ne leur fais pas connaître ma situation à Chemmis d'abandonnée enfuie de sa ville.

THOT. *Il parle à ces dieux, il s'adresse aux habitants de Chemmis.* — O Nourriciers qui êtes à Bouto, qui frappez des mains et battez des bras en l'honneur de ce Grand apparu au milieu de vous, veillez sur cet enfant, en explorant son chemin parmi les hommes et en dépistant les entreprises des impies contre lui, pour lui reconquérir le trône des Deux-Terres!

Rê dans le ciel répond pour lui, son père veille sur lui, la magie de sa mère est sa protection, en imposant sa volonté et en mettant sa crainte parmi les hommes.

Puis Thot remonte sur la Barque solaire, où il annonce à Rê que son fils Horus est rendu à la vie. La Barque reprend alors son voyage.

Moins sévèrement abrégé que d'autres par le compilateur, ce morceau a conservé le monologue initial de la déesse Isis et, à sa suite neuf répliques. Deux d'entres elles ont gardé leur appel de personnage sous sa forme primitive, et six se présentent sans introduction. Quatre indications scéniques ont été conservées.

VII

LE RETOUR DE SETH

version héliopolitaine (650 mots) (64)

On vient de voir comment le fabricant du grimoire magique conservé par la Stèle de Metternich a utilisé successivement deux pièces dramatiques composées sur le même sujet, l'accident survenu à l'enfant Horus, piqué par un scorpion.

Le même cas se retrouve dans une conjuration liturgique contre Seth, l'ennemi d'Osiris, dont un papyrus du Louvre et un autre du British Museum ont conservé intégralement le texte (65), daté de l'an 361 avant notre ère. Ici ce sont trois

(64) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 96-107.
(65) Publié et traduit par SCHOTT, *Urkunden mythologischen Inhalts*, Leipzig 1929, p. 4-59.

drames, de développement similaire mais d'inspiration différente, dont le compilateur a fondu ensemble des fragments. Dans cet amalgame la critique textuelle permet d'identifier les éléments d'un drame relevant de la théologie héliopolitaine, ceux d'un autre appartenant au cycle de Kêb, le dieu-Terre, et enfin ceux d'un troisième d'inspiration osirienne (66).

Une telle abondance prouve que le sujet traité avait joui d'une grande vogue à un moment donné. Son thème fondamental est extra-mythologique. Il suppose que le dieu Seth, chassé d'Egypte par un décret des dieux après le meurtre et le triomphe final d'Osiris, y est rentré en fraude et qu'un nouveau jugement divin l'en expulse derechef. Etant donnée la date des documents, l'allusion est transparente : il s'agit des Perses, qui avaient occupé l'Egypte de 525 à 404. Que ces drames « à clef » remontent à leur domination ou à la période suivante, celle des souverains nationaux des XXVIII^{e}-XXX^{e} dynasties, leur actualité politique apparaît aussi brûlante : dans le premier cas, ils donnaient à la foule la liberté de trépigner d'aise en entendant maudire, sans qu'il puisse y redire, un maître abhorré; dans le second, ils exprimaient le délire patriotique de la délivrance.

Nous commençons par le drame héliopolitain parce qu'il est le plus complet et que c'est grâce à lui qu'on peut comprendre, et remettre en place, le peu qui subsiste des autres tragédies sur le même sujet.

Isis fait appel à Rê-Harakhtès en se plaignant que Seth soit revenu attaquer l'Egypte :

Isis lance sa voix vers le ciel, elle fait monter ses paroles vers l'horizon.

— Tourne ton visage vers moi, ô Seigneur des dieux : voici qu'on a contrevenu à ton ordre!

Je suis Isis, la fille de ta fille. Vois, celui qui m'avait dépouillée de mes biens, Typhon (67), est revenu à ses errements : c'est un malheur pour le lieu où il se trouve! Il a prémédité de s'emparer par violence, il a oublié le respect dû à Ta Majesté. Il a attaqué l'Egypte à ton insu. Il n'en a certainement pas reçu l'ordre.

Les dieux mettent tous leurs mains sur leurs têtes (68). *Les dieux font silence absolu en écoutant l'appel d'Isis, la plainte de la Grande Magicienne.*

THOT. *Il parle aux dieux, il transmet les paroles au Grand Dieu.*

— O Rê-Harakhtès, Seigneur unique et sans égal, qui commande et il se fait selon ses paroles, de la bouche de qui ce qui sort ne revient pas en arrière, souviens-toi de ce que tu as ordonné en faisant la

(66) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 91.
(67) Autre nom de Seth.
(68) En signe d'affliction.

loi que tu as imposée à la conduite des hommes, au statut des dieux et au conseil du roi en son palais, ainsi que de la charte que j'ai faite par ordre du Seigneur Atoum en donnant l'Egypte à Horus et le désert à Seth, lorsqu'on leur a partagé les territoires : détester la violence, aimer la justice et mettre le fils sur le siège de son père.

Or vois, le misérable Seth est arrivé sur ses chemins. Il est revenu pour piller de sa main. Il a projeté de rapiner de force, en détruisant les cités, en ruinant les sanctuaires, en jetant le tumulte dans les temples.

Après cela Thot décrit, par un poème de trente distiques, les déprédations de Seth dans tous les temples du pays. Il conclut :

Il a conçu le projet de se poser en brigand, et il veut s'imposer par lui-même. Le malheur commence à l'endroit où il se trouve. C'est le renversement de ce que tu as ordonné!

Rê-Harakhtès confirme solennellement l'appartenance de l'Egypte à Horus, tandis que Seth a reçu pour sa part les pays étrangers, d'où il ne doit pas sortir.

Thot demande alors à Harakhtès de maudire Seth de sa propre bouche. La pièce se termine par une malédiction solennelle, faite en commun par Harakhtès, Thot et Isis, au début de laquelle se trouve inséré, en guise d'attendus, un poème sorte d'hymne au diable, qui définit le caractère de Seth :

Combattant dès le sein, accomplissant le mal,
Transgressant le droit chemin,

Aimant le combat, se plaisant au désordre,
Refusant le respect à plus ancien que lui,

Créant le mal, excitant le malaise,
Par hostilité au Père de ses pères,

Méprisant les lois, agissant en bandit,
Prêt à tuer et à voler,

Seigneur du crime, Prince du mensonge,
O capitaine de brigands!

Se plaisant à trahir, haïssant la concorde,
Insolent parmi les dieux,

Fomentant la guerre, perpétrant le meurtre,
O Typhon qui crées la révolte!

Seigneur du larcin, se plaisant à la fraude,
Maître en rapine pratiquant le vol,

Pratiquant l'injustice, commettant le crime,
Suscitant les révoltes injustifiées,

Revenu pour nuire, rentré en mugissant,
Pour qui tout ce qui se présente devant lui est ennemi!

Le compilateur magique a donné de la pièce qu'il utilisait une sorte d'épitomé, composé à l'aide des indications scéni-

ques, dans lequel il a inséré des citations du drame. Néanmoins il a laissé subsister dans leur forme originale quatre annonces de personnages et quatre didascalies.

VIII

LE RETOUR DE SETH

version de Kêb (249 mots) (69)

Ce drame, comme le précédent, a été résumé en un épitomé émaillé de quelques citations de répliques.

Kêb s'inquiète des batailles qui se livrent en Egypte entre ses descendants. Thot l'informe alors des griefs d'Horus contre Seth, qui est revenu.

Kêb déclare Horus son seul héritier légitime.

D'après les indications scéniques réunies à cet endroit, on procédait alors au couronnement d'Horus. Celui-ci apparaissait porté en palanquin par les génies à tête de faucon et à tête de chacal.

Trois stiques de l'hymne de cortège sont cités.

Puis on exécute l'expulsion de Seth. Celui-ci est renvoyé en Asie, avec menace du supplice du feu s'il tente de revenir.

Malgré qu'il en soit réduit à un état squelettique, ce texte a conservé trois annonces de personnages et trois indications scéniques, qui témoignent de sa forme originale.

IX

LE RETOUR DE SETH

version osirienne (290 mots) (70)

Il ne reste plus de cette version que la sentence de Rê en faveur d'Osiris et la malédiction finale contre Seth.

C'est en effet Osiris qui est déclaré justifié et son fils Horus héritier de son royaume.

Seth est exilé dans les pays étrangers. Il ne reviendra plus fouler le sol d'Egypte. Les dieux qui veillaient sur les

(69) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 92-95.
(70) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 108-110.

frontières des quatre points cardinaux de l'Egypte reçoivent la consigne de s'y opposer.

C'est uniquement par comparaison avec les deux documents précédents qu'on se rend compte de l'appartenance dramatique de ce fragment, d'un style déclamatoire accentué.

X

LE COMBAT DE THOT ET D'APOPHIS

(240 mots) (71)

Cette pièce n'est connue que par sa tirade finale, conservée dans une composition magique du Papyrus Bremner-Rhind (72), qui date d'environ 320 avant J.-C.

On comprend, d'après les paroles de Thot, que Rê, soucieux d'anéantir la puissance d'Apophis, qui s'opposait à lui chaque matin, avait envoyé attaquer le monstre dans son repaire, le Puits de l'Abîme.

L'expédition se composait de Thot, armé de ses grimoires magiques, d'Horus-Miriti (73), armé d'un bâton, et d'un dieu-boucher (74), porteur d'un coutelas.

Il ne subsiste que le dénouement : Thot invite Rê à sortir de l'horizon et à venir voir ce que les trois compagnons ont accompli.

Rê cède à l'invitation, car, à la fin du fragment conservé, Thot l'interpelle en ces termes :

— Salut à toi, qui sors de l'horizon!

Que les Deux-Terres soient en allégresse et que ton cœur soit joyeux, ô Rê, chaque jour! Apophis est tombé devant la flamme, le démon est réduit en cendres.

---

(71) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 77-82.

(72) Papyrus Bremner-Rhind, f° 33, lignes 1-15. FAULKNER, *The Papyrus Bremner-Rhind (British Museum No. 10188)*, Bibliotheca Aegyptiaca III, Bruxelles 1933, p. 92-93.

(73) « Horus des Deux-Yeux », divinité du nome pharbétite (XI[e] nome de Basse Egypte), était une forme locale d'Horus vainqueur de Seth en combat singulier.

(74) Le dieu-boucher est nommé dans un autre passage du Papyrus Bremner-Rhind (22, 21) comme l'exécuteur des ennemis du Soleil. Dans le Livre des Morts (Edition NAVILLE, XVII, 67-68) les dieux-bouchers sont au contraire de mauvais génies qui assassinent les suivants d'Osiris. Ils appartenaient donc au cycle de Seth et, de même que ce dieu, dans la mythologie solaire, ils pouvaient être considérés comme les guerriers du Soleil. Il est probable que le dieu-boucher dans les textes du Papyrus Bremner-Rhind n'est autre que Seth lui-même, mais sous une forme voilée pour ne pas offusquer la foi osirienne alors prédominante. Le thème primitif du drame serait une expédition commune d'Horus et de Seth réconciliés, avec l'assistance de Thot le magicien.

XI

LA VICTOIRE D'HORUS SUR LES HIPPOPOTAMES

(990 mots) (75)

Les fragments des deux pièces analysées ci-après sont conservés par un rituel gravé sur les murailles du Temple d'Edfou sous le règne de Ptolémée XI (107-88 av. J.-C.) (76).

Ils ont été amalgamés pour composer une incantation destinée à accompagner un rite au cours duquel un officiant enfonçait dix harpons dans un simulacre d'hippopotame représentant Seth (77).

La première tragédie ainsi conservée paraît originaire de Busiris.

Le « lever du rideau » met Thot et Horus en présence. Thot annonce à Horus, dans une tirade dont il ne subsiste que le dernier vers, la décision de Rê le légitimant comme héritier d'Osiris et déboutant Seth de ses prétentions. Puis il le félicite en termes emphatiques, en qualifiant ce jour d' « heureux jour ». Horus en prend occasion pour annoncer son intention, et faire le serment, de châtier les ennemis de son père qui, à la suite de Seth, se sont transformés en hippopotames, réfugiés dans le fleuve :

— Heureux jour quand j'aurai tiré dans le taurillon (78),
Heureux jour quand mes mains s'empareront de sa tête!

.....

Quand j'aurai tiré, debout sur la galère,
Dans un eau de vingt coudées!

Quand j'aurai lancé de ma dextre et laissé filer (79) de ma senestre,
Comme peut le faire un trappeur accompli!

Quand j'aurai tiré contre le Taureau du Marais (80),
Quand j'aurai blessé le Hideux de Visage!

Je labourerai l'eau de mes traits près du rivage,
Je conquerrai l'eau, j'attaquerai le courant!

Aussi vrai que je suis Horus, fils d'Osiris,
Je frapperai les révoltés et abattrai ses ennemis!

---

(75) DRIOTON, *Le texte dramatique d'Edfou*, Supplément aux Annales du Service des Antiquités de l'Egypte, Cahier n° 11, Le Caire 1948, p. 17-51.
(76) CHASSINAT, *Le Temple d'Edfou, VI*, Le Caire 1931, p. 60-90, et XIII, Le Caire 1934, pl. CCCCXCIV-DXIV. Cf. BLACKMAN-FAIRMAN, *The Myth of Horus at Edfu, II, C. The triumph of Horus over his enemies : a sacred drama*, dans le Journal of Egyptian Archaelogy, XXVIII (1942), p. 32-38; XXIX (1943), p. 2-36; XXX (1944), p. 5-22 et 79-80.
(77) DRIOTON, *Le texte dramatique d'Edfou*, p. 9-14.
(78) Terme de dédain envers Seth.
(79) Laissé filer la corde fixée au harpon.
(80) Désignation de Seth comme hippopotame répandant l'effroi dans le Marais.

Un chœur célèbre alors le départ d'Horus, à qui l'on sert un repas réconfortant. Sur les entrefaites une déesse survient, qui lui remet une lance magique de la part d'Onouris, le dieu-guerrier :

LA LANCE. — C'est moi, oui, c'est moi, la patronne de la lance.
C'est moi l'adolescente, dame du trait retentissant,
Qui s'élance sur les rivages,
Qui fulgure aux trousses de la bête de proie,
Qui perce son cuir, brise ses côtes
Et fait pénétrer les pointes à l'intérieur de son corps!
Ne m'oublie pas la nuit du Flux (81),
A l'heure du branle-bas!

Le chœur redouble d'acclamations :

— Qu'ils sont beaux tes ornements en peau de girafe,
Ton filet de Min (82), ton bois de lance d'Onouris!

Quand ton bras se sera mis à lancer, les riverains voudront te voir,
Comme lorsque Sothis (83) apparaît au premier de l'an.

Ils verront tes traits sauter au milieu du fleuve
Comme la lune par un ciel calme.

Tu frapperas et tu infligeras des blessures
Comme peut tirer Horus, Taureau victorieux, Seigneur de vaillance.

Les femelles pleines des hippopotames ne mettront plus bas,
Il n'y en aura plus qui concevront parmi leurs génisses,

Lorsqu'elles auront entendu le bruit de pilonnement de ta lance,
Le bruit de sifflement de ton dard,

Comme celui d'un orage à l'orient du ciel,
Ou comme celui d'un tambourin dans la main d'un enfant.

Isis fait alors avancer la galère qu'elle a armée pour l'expédition de son fils contre les hippopotames. Elle invite Horus à y monter :

— Prends ta galère, mon fils Horus, que j'ai armée,
Comme gouvernante qui prendra soin d'Horus sur l'eau,

Qui le cachera sous ses bois ténébreux de pin,
Sans qu'il y ait à craindre depuis le départ jusqu'à l'arrivée.

Le chœur entonne alors un hymne à la galère.

Il ne semble pas que ce livret théâtral ait comporté une représentation de combat. Dans ce qu'il en subsiste, on voit seulement la galère d'Horus revenir après la victoire.

C'est Horus dans son navire en triomphateur, après qu'il a abattu les hippopotames du haut de sa galère.

---

(81) Au moment de la montée des eaux du Nil, les animaux sauvages, chassés de leurs repaires, se sauvaient affolés de tous les côtés. Ils étaient alors une proie facile et abondante.
(82) Dieu guerrier et chasseur des déserts situés le long de la Mer Rouge.
(83) L'astre dont le lever héliaque marquait le début de l'Inondation et le commencement de l'année égyptienne.

— Réjouissez-vous, femmes de Busiris (84).
Et gens des parages d'Andjti (85)!

Venez, voyez Horus
Qui a transpercé le Taureau du Marais!

Il s'est abreuvé du sang de l'ennemi
Avec sa lance comme pourvoyeuse.

Il a répandu un fleuve couleur de sang
Comme Sekhmet (86) dans le carnage.

Les enfants de ceux qui ont accompagné Horus dans son expédition organisent sur la rive un ballet qui mime le combat.

On dépèce alors le plus gros, c'est-à-dire Seth, des hippopotames ramenés en trophées de chasse. Isis indique à Horus la répartition des morceaux qu'il doit faire entre les dieux parents et amis.

A part cette dernière partie qui est en prose, tous les fragments qui subsistent de ce drame à grand spectacle sont en vers, reconnaissables au parallélisme. On peut se demander si l'œuvre n'était pas écrite pour être chantée, à la manière d'un opéra. Un chœur, peut-être sous l'influence de la tragédie grecque, tient sa place dans le développement de l'action et n'intervient pas moins de cinq fois, au moyen de cantates.

Le caractère dramatique du morceau est néanmoins prouvé par deux annonces intactes de personnages, une indication scénique et, indirectement, par une suppression d'introduction devant une réplique.

XII

LE COMBAT D'HORUS ET DE L'HIPPOPOTAME

(670 mots) (87)

Cette pièce est conservée par la même inscription du Temple d'Edfou que la précédente. Elle appartient visiblement au même genre littéraire et au même cycle de légendes. Seulement la donnée en est un peu différente : Horus est ici, non plus un guerrier adulte, mais un jeune garçon, et c'est tout seul qu'il va affronter, sur un frêle esquif, l'hippo-

(84) Ville située au centre du Delta, qui était le lieu d'origine du culte d'Osiris.
(85) Nome dont Busiris était la capitale.
(86) Déesse-lionne de Memphis, dont le rôle était de massacrer les ennemis du Soleil.
(87) DRIOTON, *Le texte dramatique d'Edfou*, p. 53-91.

potame dans lequel Seth s'est incarné (88). La scène se passe dans les marais de Chemmis, près de Bouto (89).

Isis, réfugiée avec Horus dans ces marais, encourage son fils, devenu grandelet, à aller attaquer cet hippopotame pour venger le tort que celui-ci a causé à son père Osiris et à lui-même. Ce sera, lui dit-elle, facile et même agréable. Il suffira, en se promenant au bord du fleuve, de lancer un javelot au bon endroit :

ISIS. — J'ai voué un vêtement à la déesse-Prairie,
A Taït, à Chedet, à Sothis, à Djaït, dames de la chasse.
Affermis tes jambes contre cet hippopotame,
Saisis-le de ta main!
Devenu vassal (90), tu remédieras au mal,
Tu maltraiteras celui qui t'a maltraité,
Mon fils Horus!

Qu'il fera bon marcher sur la rive sans obstacle,
Passer l'eau sans que le sable cède sous tes pieds,
Sans qu'une épine les pique,
Sans que le monstre aquatique se montre,
Jusqu'à ce que l'on voie ta force,
Jusqu'à ce que ton javelot soit planté en lui,
Mon fils Horus!

Te voici sur une berge sans broussailles,
Un rivage sans buissons.
Tes traits s'élanceront au milieu du fleuve,
Comme l'oie sauvage auprès de son petit,
Tire, je t'en prie, au milieu du Nil,
Plonge ton trait en lui,
Mon fils Horus!

Demain on verra tes exploits,
Comme ceux d'Haroéris (91), sur les rives.
Ne crains pas sa puissance,
Ne te dérobe pas devant le monstre aquatique!
Prends ton javelot
Et finis-en avec lui,
Mon fils Horus, ô doux d'amour!

Horus s'étant laissé persuader, Isis lui remet son javelot. Les trappeurs du marais, qui assistent à cette prise d'armes, entonnent un chœur guerrier en l'honneur d'Horus. Ptah lui envoie de Memphis un repas réconfortant.

(88) *Id.*, p. 14.
(89) Ville située au nord-ouest du Delta, qui avait été une des capitales préhistoriques de la Basse Egypte et était restée un centre important du culte d'Horus Enfant.
(90) Horus, qui était en droit l'héritier de la royauté d'Osiris, avait été réduit à cet état par l'usurpation de Seth.
(91) C'est-à-dire Horus-le-Grand, dieu solaire, différent à l'origine d'Horus l'Enfant, fils d'Osiris.

Horus s'en va sur une barque légère. Mais le bruit qu'on a fait dans le marais autour de son départ a sans doute alerté l'hippopotame, car on l'entend mugir. Les dieux s'effraient. Isis crie des encouragements à son fils :

LES DIEUX DU CIEL *disent.* — Craignons pour Horus! Entendez-vous les cris du monstre?

— Courage, Horus! Ne t'enfuis pas devant l'Habitant des eaux, ne redoute pas l'Habitant de l'onde! N'écoute pas s'il te supplie! Qu'il n'échappe pas à ton étreinte, mon fils Horus!

Celui-ci se trouve en danger. L'hippopotame harponné se dresse sur ses pattes de derrière et il s'apprête à faire chavirer la barque. Isis accourt auprès des combattants. Horus hésite à donner le coup de grâce, parce qu'il n'oublie pas que l'hippopotame n'est autre que Seth, son oncle. Mais Isis lève ses scrupules et le monstre est finalement blessé à mort.

ISIS. *Elle dit à Horus.* — Ton ennemi est tombé sous toi dès que tu as mordu la chair de sa nuque : c'était un épouvantail à femmes!

Cri de détresse dans le ciel du Sud,
Plainte dans le ciel du Nord!
C'est le cri de détresse de mon frère Seth
Lorsque mon fils Horus l'a saisi!

Mais est-ce un frère celui qui hait son frère aîné?
Qui peut l'aimer?
Il tombera dans la corde de Chesmou (92),
Comme gibier de la Dame de la chasse.

S'est-il souvenu de toi quand nous étions dans le Marais? (93)

Horus revient triomphalement, debout à la proue de sa barque, en ramenant le corps transpercé de son ennemi. Les femmes de Bouto l'accueillent par un chant de victoire :

— Réjouissez-vous, femmes de Bouto
Et vous, riverains des lagunes!

Venez, voyez Horus à la proue de sa barque,
Comme le soleil quand il brille à l'horizon,

Paré d'étoffe verte, habillé d'étoffe rouge,
Revêtu de ses ornements!

A l'instigation d'Isis, les enfants des chasseurs du pays organisent un ballet simulant le massacre du monstre.

Puis c'est le dépeçage. Comme dans le drame précédent, Isis indique à quels dieux, parents ou alliés, il convient d'envoyer les morceaux de choix.

Enfin cette pièce comportait une moralité. Un personnage venait résumer l'argument de la pièce et il en soulignait la

(92) Dieu du pressoir, qui exécutait les ennemis des dieux.
(93) Le marais de Chemmis, près de Bouto, où Isis s'était cachée avec Horus après le meurtre d'Osiris.

leçon. C'était ici la piété filiale d'Horus, qui avait tenu à cœur de succéder à son père Osiris et de le venger :

— Que je purifie ma bouche, que je mâche du natron,
Pour exalter la victoire d'Horus, fils d'Isis,

Le beau garçon issu d'Isis,
Le fils d'Osiris, doux d'amour!

.....

Celui qui avait voulu l'opprimer,
Il l'a abattu.

Comme il est bien que la charge d'un père
Soit à son fils qui le réhabilite!

Qu'il en remercie Dieu!

Malgré son remploi dans une formule rituelle et les suppressions qui en ont résulté, ce drame a conservé quelques marques qui l'authentiquent : deux annonces de personnages et cinq indications scéniques à la manière des livrets de théâtre, ainsi qu'en outre quatre absences d'introductions d'interlocuteurs qui, on l'a vu, plaident dans le même sens.

La tendance moralisatrice, par quoi cette dernière pièce est à rapprocher du drame *Isis et ses sept scorpions*, prouve que les Egyptiens avaient conscience de la valeur éducative du théâtre. Les patriotes, on l'a vu par l'analyse des pièces sur le *Retour de Seth*, l'utilisaient pour soulever les sentiments de la foule contre les envahisseurs. La place importante que la légende d'Horus a tenue dans son répertoire était due elle aussi à un dessein politique : en exaltant Horus, dieu dynastique dont le roi régnant était en quelque sorte l'incarnation, en redisant ses exploits, en propageant sa dévotion, c'étaient en fin de compte les bases mêmes de la monarchie pharaonique que l'on travaillait à consolider.

Une objection qu'on peut se formuler à l'existence d'un théâtre dans l'ancienne Egypte provient du silence absolu des textes contemporains sur ce sujet. On ne connaît pas non plus dans l'ancienne langue égyptienne de mot qui signifie acte ou mime. Dans les mentions si fréquentes de gens de métiers, aussi bien sur les stèles que dans les papyrus administratifs, il n'est jamais question d'artistes exerçant cette profession.

Il faut toujours faire au hasard des trouvailles, si capricieux, sa part de responsabilité dans les lacunes de ce genre. Mais de plus il est probable que les comédiens étaient dans l'Egypte ancienne, comme partout ailleurs dans l'antiquité,

des gens de peu, confondus dans la tourbe anonyme des mimes, des baladins, des danseurs et des musiciens, bref de tous les pourvoyeurs des divertissements d'autrui, dont la condition ne dépassait guère l'état servile.

Par bonheur l'un d'entre eux, qui fut enterré à Edfou vers les débuts de la XVIII[e] dynastie (1580 av. J.-C.), y a laissé une petite stèle où il a retracé sa carrière dramatique (94). Ce monument, découvert en 1922, attend encore d'être publié par les soins de M. Charles Kuentz. Celui-ci m'a gracieusement autorisé à utiliser son inscription, de grande importance dans le sujet actuel.

C'est une mauvaise pièce de sculpture dont la gaucherie — aussi bien dans la scène d'adoration représentée au sommet que dans l'écriture, et aussi l'orthographe du texte — dénonce au premier coup d'œil la condition modeste de celui qui l'a placée dans son tombeau. Elle ne sort pas du bon atelier. On a l'impression qu'un dessinateur et un sculpteur de rencontre s'y sont mis par complaisance pour obliger un ami, en lui procurant à bon compte une stèle funéraire qui, sans cela, aurait été au-dessus de ses moyens.

Pourtant le personnage, un nommé Emheb, dit « Poussin chéri », s'y donne des titres ronflants : « grand directeur de salle-*ousekhet* (95) » et « prince-gouverneur d'amitié ». Ces titres ont tellement impressionné le Professeur Vikentiev, de l'Université du Caire, que, dans des mémoires récents (96), celui-ci soutient avec insistance qu'il faut les entendre à la lettre et voir dans cet Emheb un prince-gouverneur d'Edfou, intendant des approvisionnements d'un roi guerrier du début de la XVIII[e] dynastie, car il lit son premier titre : « Préposé en chef à l'Administration des greniers ». Il ne s'agirait nullement dans cette stèle d'acteur, ni de théâtre. Ce que je prends dans ce sens ne serait en réalité que des métaphores par lesquelles cet administrateur important décrirait en termes imagés sa gestion des ressources de l'Etat.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter ni les lectures, ni les assertions du Professeur Vikentiev. Qu'il me suffise de faire remarquer que, en ce qui concerne les qualifications d'Emheb, l'adjonction insolite « d'amitié » à la suite de « prince-gou-

---

(94) DRIOTON, *Le théâtre égyptien*, Le Caire 1942, p. 15-16.

(95) Une « salle large », *ousekhet*, existait dans les maisons et dans les temples. Dans ceux-ci c'était soit une salle hypostyle, soit une cour à colonnades; dans celles-là le salon de réception.

(96) VIKENTIEV, *A propos d'un extrait de la stèle d'Emheb*, dans le Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I Univ., Vol. IX, Part I, mai 1947, p. 1-17. *Les titres d'Emheb (Stèle d'Edfou)*, dans Id., Vol. X, Part I, mai 1948, p. 1-8. *Le nom et les titres d'Emheb et de sa mère (Suite et fin)*, dans Id., Vil. XIII, Part I, p. 11-32.

verneur » en affaiblit singulièrement la portée. Il s'agit là d'un de ces titres de courtoisie, entre amis ou par flatterie, dont les Egyptiens modernes étaient encore récemment si prodigues, puisqu'on les entendait couramment donner du pacha à quiconque détenait la moindre parcelle d'autorité. Mais ce qui réduit les prétentions d'Emheb à leur juste valeur et le campe indiscutablement dans son vrai milieu, c'est la phrase de sa biographie (lignes 8-9 de la stèle) :

Je passai trois années à battre du tam-tam tous les jours.

Ce n'était tout de même pas là un art d'agrément pour prince-gouverneur, ni l'on ne voit pas trop ce que couvrirait, dans les mœurs politiques de l'époque, cette métaphore, si c'en était une. A prendre les choses comme il se doit, c'est-à-dire à la lettre, il faut admettre qu'Emheb, comme cela s'accorde avec la pauvreté de sa stèle, appartenait au petit monde des baladins et des mimes, en tout cas des instrumentistes de la dernière catégorie.

Le terrain ainsi déblayé et la personnalité d'Emheb remise à son véritable rang social, le texte de sa stèle est des plus instructifs pour le sujet qui nous occupe.

Ce texte débute par la prière usuelle à Osiris pour l'alimentation du défunt. Après quoi Emheb passe à sa biographie. Elle débute en ces termes :

Je fus celui qui accompagna son maître dans ses déplacements et qui ne se fatiguait pas de la déclamation qu'il récitait.

C'est là un résumé général de son activité. Entrant ensuite dans le détail des faits, Emheb raconte d'abord l'incident, avantageux pour lui, qui fut à l'origine de sa carrière. Les employés de son maître lui avaient remis un sac en lui demandant de calculer sa contenance en grains de blé : il soutint victorieusement l'épreuve en estimant sa capacité à 37.000 grains (lignes 5-8). Ce succès attira sur lui l'attention de son maître. Celui-ci lui confia alors le soin de battre le tam-tam (lignes 8-9), non pas que cette occupation requît en soi beaucoup d'intelligence, mais parce que l'annonce des représentations à coups de grosse caisse s'accompagnait sans doute de proclamations et de plaisanteries, dans lesquelles il fallait faire montre d'un esprit déluré et subtil.

Au bout de trois ans de cet exercice, Emheb, passé maître dans l'art du boniment, était capable d'affronter le public comme acteur. Ce fut ce qui se produisit (lignes 9-12) :

Je fus le partenaire de mon maître dans toutes ses déclamations. Lorsqu'il était un dieu, j'étais un prince; lorsqu'il tuait, je revivifiais.

Emheb indique ensuite (ligne 12) le vaste champ des tournées dramatiques qu'il fit avec son maître. Il était allé

vers le sud jusqu'au pays de Myou, à l'extrémité de la Nubie, et vers le nord jusqu'à la ville d'Avaris, reconquise depuis peu sur les Hyksôs. Le bas de l'inscription est brisé.

Quoi qu'il en soit, il s'agit indubitablement dans ce texte de déclamations comportant une action véritable. Les rôles y étaient distribués : le maître de l'entreprise jouait le dieu, et le valet le prince. D'autres comparses intervenaient, puisque le dieu les tuait et que le prince les rendait à la vie. Cela ne pouvait se faire qu'au cours d'un certain nombre de péripéties, dont l'ensemble constituait bel et bien un rudiment de drame.

Voilà qui nous introduit d'un seul coup dans un monde jusqu'à présent insoupçonné, mais qu'il est facile d'imaginer, tellement il est constant dans les campagnes de tous les pays. Les mimes ambulants réunissant le soir, ou les jours de fête, les villageois sur une place ou dans une maison, dansant, chantant, jouant même quelque drame à effet de leur répertoire, existaient en Egypte au début de la XVIII[e] dynastie comme de nos jours. Mais sans ce témoignage, qui fait surgir de l'ombre une silhouette authentique de comédien, on aurait hésité à l'imaginer, tellement nous restons encore impressionnés par la prétention des Grecs d'avoir inventé le théâtre, et justement de la même façon.

C'est encore parce qu'on a l'esprit imbu de souvenirs de l'antiquité grecque qu'on pourrait opposer une autre objection à l'existence d'un théâtre égyptien : le fait, indéniable d'ailleurs, qu'aucun des monuments qui subsistent n'a pu y être spécialement consacré. Mais notre Moyen-Age n'a pas laissé non plus de constructions théâtrales et pourtant il a connu une riche floraison de mystères et de drames sacrés. Je ne prétends pas par là que les anciens Egyptiens aient, comme le Moyen-Age de l'Occident, édifié des scènes en bois pour leurs représentations dramatiques. Les indices qu'on peut recueillir orientent les hypothèses dans un autre sens.

Il y a d'abord les directives qui accompagnent, dans certains papyrus, les lamentations d'Isis et de Nephtys pendant les fêtes du Deuil d'Osiris. Ce ne sont certes point là des textes dramatiques proprement dits, mais le dialogue qui les constitue est si direct d'expression qu'il s'apparente de plus près au théâtre qu'à la liturgie. Leurs rubriques, qui prescrivent une véritable « mise en scène », sont les suivantes :

Papyrus de Berlin n° 1425 (97).

---

(97) DE HORRACK, *Les lamentations d'Isis et de Nephthys*, dans la Bibliothèque Egyptologique, t. XVII, Paris 1907, p. 33-53.

Qu'on amène deux femmes, belles de corps, et qu'on les fasse asseoir par terre (98) *devant le premier portail de la salle-*ousekhet (99). *Qu'on écrive sur leur épaule les noms d'Isis et de Nephtys* (100). *Qu'on mette une aiguière de faïence pleine d'eau dans leur main droite et des pains de Memphis dans leur main gauche.*

Papyrus du British Museum n° 10188 (101).

Qu'on amène deux femmes pures de corps, vierges, épilées de tout poil, la tête ornée d'une perruque, un tambourin à la main, avec leur nom écrit sur l'épaule, « Isis » et « Nephtys », et qu'elles chantent les strophes de ce livret devant le dieu.

Dans ce dernier cas, il s'agissait d'un reposoir funèbre d'Osiris, installé sans doute pour la circonstance; dans le premier, le concert vocal devait se donner à l'entrée d'un pylône du temple, sans qu'on puisse préciser si c'était celui qui terminait le dromos, au débouché de l'avenue de sphinx, ou celui qui donnait accès à la salle hypostyle, au fond de la cour.

Une autre indication est fournie par ce qu'on peut appeler *Le Jeu des Quatre Vents* (102). On n'a pas compté ce gracieux morceau de la littérature lyrique de l'ancienne Egypte dans les œuvres dramatiques recensées plus haut, encore qu'il soit dialogué, parce que, destiné à accompagner une pantomime acrobatique, il n'est pas du théâtre à proprement parler. Comme celui de la plupart des pièces dramatiques, son livret se cache dans un écrit magique, la Formule 162 des Textes des Sarcophages (103), passablement écourté vers la fin et soulagé de tous ses appels de personnages. Ce n'est plus dans cet état qu'une incantation à réciter, classée sous la rubrique « S'emparer des quatre vents du ciel ».

Dans la teneur originale, qu'on arrive aisément à reconstituer, de ce livret, quatre jeunes filles chantaient à tour de rôle (à moins que ce ne fut à l'unisson) quatre strophes déclarant que chacune d'elles avait en sa possession le vent d'un

---

(98) DE HORRACK, *op. cit.*, rapproche cette attitude à la porte du temple de celle des pleureuses se lamentant sur Adonis, qui sont mentionnées par Ezéchiel, VIII, 14.
(99) Le nom d'*ousekhet*, « salle large » était donné dans les temples aussi bien à une cour péristyle qu'à une salle hypostyle, ERMANGRAPOW, *Wörterbuch der aegyptische Sprache*, I, p. 366, 7-8.
(100) Sans doute afin que l'on pût les reconnaître l'une de l'autre. C'est peut-être aussi là un procédé de théâtre populaire : ainsi, au Moyen-Age, certains acteurs portaient leur nom brodé sur leurs vêtements.
(101) FAULKNER, *The Papyrus Bremner-Rhind* (*British Museum No 10188*), Bibliotheca Aegyptiaca III, Bruxelles 1933, p. 1.
(102) DRIOTON, *La Chanson des Quatre Vents*, dans la Revue du Caire, n° 44, juillet 1942, p. 209-218.
(103) DE BUCK, *The Egyptian Coffin Texts II*, Chicago 1938, p. 389-405. Une traduction de ce texte est donnée par BLACKMAN, *Some Middle Kingdom religious Texts*, dans la Zeitschrift für aegyptische Sprache und Altertumskunde, XLVIII (1910), p. 117-121, d'après des sarcophages de l'Ashmolean Museum d'Oxford.

des quatre points cardinaux. Voici la première et la dernière de ces stances :

— On m'a donné ces vents, *disent ces jeunes filles,*
Voici le vent du Nord, qui fait naviguer les Ioniens (104),
Qui étend ses bras jusqu'au bout de l'Egypte,
Qui se couche après avoir amené le plaisir de celui qui le désire, chaque jour.
C'est le vent de vie que le vent du Nord!
On me l'a donné et je vis de lui.

. . . . . .

— On m'a donné ces vents, *disent ces jeunes filles,*
Voici le vent du Sud, qui souffle en nègre du Midi,
Qui amène l'eau qui fait germer la vie (105).
C'est le vent de vie que le vent du Sud!
On me l'a donné et je vis de lui.

Un personnage, représenté lui aussi par une almée, intervenait et il essayait de toute évidence d'extorquer aux jeunes filles leur précieux dépôt. Il commençait par s'inquiéter insidieusement de leur titre de possession :

— Salut à vous, ô ces quatre vents du ciel!
Dis-moi ton nom et le nom de celui qui te les a donnés,
Fais-moi connaître ton droit de priorité!

— Cela m'est arrivé avant que les hommes ne naquissent,
Avant que les dieux ne se produisissent,
Avant que l'oiseau ne fût pris au piège,
Avant que le taureau ne fût pris au lasso.

. . . . . .

Je les (106) ai demandés au Maître des Vents :
C'est lui qui me les a donnés.

Rebuté sur ce point, le quémandeur essayait de l'enlèvement, en tablant d'abord sur la curiosité, puis sur la gourmandise, des jeunes filles :

— Viens, accompagne-moi! Je te ferai voir mon bateau
Et tu y descendras.

— Non, je me sers de mon propre bateau,
Dans lequel je me rends à l'embarcadère

. . . . . .

— Mes gâteaux sont hors de nombre.

---

(104) Cette traduction tient compte des justes observations formulées par MONTET, *Nouvelle étude sur les Helou-Nebout et sur leur activité,* dans la Revue Archéologique, VI[e] série, t. XXXIV (1949), p. 138.
(105) La montée du Nil est en effet précédée par une période de *khamsin,* ou vent du sud.
(106) C'est-à-dire les vents.

Le texte conservé dans le recueil magique tourne court à cet endroit.

On ignorerait pour toujours la suite de ce charmant sketch si la tombe d'un prince de Béni-Hassan, Khnoumhotep, qui vivait sous le règne de Sésostris II (1906-1888 av. J,-C.) n'en avait conservé une figuration (fig. 3) (107).

On y voit un naos toutes portes ouvertes, qui contient la statue du prince, tiré par une troupe de six personnages, qui crient : « Le dieu vient : prenez garde! » Un autre groupe de cinq fait face en chantant un hymne dont l'*incipit* se trouve inscrit au-dessus de lui : « Les portes du ciel s'ouvrent, le dieu apparaît! » En avant de ce cortège cinq baladines, portant un pagne collant et une coiffure conique évasée au sommet, exécutent une figure de danse acrobatique.

Quatre d'entre elles, tournées dans le même sens que le cortège, se livrent à des mouvements variés. L'une est debout, les bras tendus en avant; la deuxième se renverse comme pour amorcer un saut périlleux; la troisième s'incline fortement en arrière, la main droite sur l'épaule gauche; la quatrième, un genou en terre, porte les mains à sa tête : sa chevelure en effet est saisie par une cinquième almée, tournée en sens inverse, qui maintient sa compagne dans sa position agenouillée et lève le poing comme pour l'assommer. Au-dessus des premières baladines on lit la légende : « Les Vents »; au-dessus du groupe de gauche : « Sous mes pieds! »

Rapprochée du texte donné plus haut, cette scène devient claire : c'est la figuration et le dénouement de la chanson mimée des Quatre Vents. Ne pouvant s'assurer par la ruse la possession des vents, le spoliateur y réussissait finalement par la force, en abattant à ses pieds les jeunes filles qui les détenaient.

Ce qui n'était sans doute à l'origine qu'un divertissement laïc est devenu là un rite religieux. La scène en est jouée devant la statue du défunt pour que l'âme de celui-ci, représentée par la cinquième almée, s'empare des vents des quatre points cardinaux et puisse, grâce à eux, vivre à jamais.

Mais où se passait l'intermède représenté là? La légende qui surmonte le naos dans lequel on promène la statue de Khnoumhotep est explicite à ce sujet : « On conduit en cortège la statue au temple ». Il peut d'ailleurs s'agir aussi bien là d'un temple proche de la tombe que du temple principal de Béni-Hassan.

(107) NEWBERRY, *Beni Hasan*, Part I, Londres 1893, p. XXIX.

Quoi qu'il en soit, c'est vers le temple (fig. 4) que convergent la plupart des indices qu'on peut recueillir sur le lieu des jeux dramatiques chez les anciens Egyptiens. Le titre, pris par Emheb sur sa stèle, de Grand Directeur de salle-*ousekhet* peut s'entendre, il est vrai, de salles particulières — la « salle large » des maisons patriciennes — mises à la disposition de sa troupe par les notables qui voulaient s'assurer le divertissement d'une représentation théâtrale. Mais il peut aussi faire allusion à la partie des temples qui portait le même nom et qui pouvait être soit la cour, soit la salle hypostyle. Il suffisait pour cela d'un accord passé avec les prêtres.

Que le théâtre égyptien, religieux par essence, se soit abrité et développé à l'ombre des temples n'aurait rien qui puisse surprendre : ce serait un point commun de plus avec le théâtre de notre Moyen-Age, qui organisait ses représentations sur la place des églises et sur le parvis des cathédrales.

Etienne DRIOTON.

NOTES DE MISE EN SCÈNE POUR

L'ANNEAU DE NIBELUNGEN

(1891-1892)

Le grand mouvement de réforme du théâtre contemporain entre dans l'histoire, ainsi que suffisent à l'attester les récents numéros de cette revue consacrés en tout ou en partie à l'œuvre de l'un de ses grands artisans : Copeau, Dullin, Jouvet, Baty; il est temps de songer aux premiers grands promoteurs de cette réforme et, parmi eux, la personnalité d'Adolphe Appia semble s'imposer plus particulièrement.

Pour beaucoup de spécialistes, en effet, la « situation historique » d'Appia est indéterminée et, incertaine, la place qui lui revient dans l'histoire des idées. Il suffirait d'ailleurs de se reporter à ses ouvrages (1), de les lire et de noter leur date de publication pour éviter certaines omissions de nature à faire douter, il est vrai, pour quelques tentatives, de leur caractère de « nouveauté ». Il est d'ailleurs à l'honneur d'artistes français tels que Gémier, Lugné-Poe, Jacques Rouché, Jacques Copeau, d'avoir tenu à rendre justice, en de fréquentes occasions, au grand artiste suisse.

Les notes inédites (2) *que l'on va lire, ainsi que les croquis de travail qui les illustrent, font partie de la collection d'écrits et de documents qui ont été groupés au Musée d'Art et d'Histoire de Genève après la mort d'Appia survenue en* 1928. *Leur publication est dûe à l'obligeance de M. Edmond Appia, représentant de la Fondation Adolphe Appia. Leur principal intérêt est de marquer que dès* 1891-1892, *Appia formulait avec précision la plupart des objectifs de la réforme dramatique et précisait les moyens de les atteindre — qu'il s'agisse de la rupture avec le réalisme, de l'emploi de la musique, du jeu de l'acteur, du décor, de l'éclairage, de l'architecture, de la participation des spectateurs ou de l'accord à réaliser entre l'interprétation scénique et le texte.*

Bien qu'assez générales, ces indications de mise en scène prévues pour les différentes œuvres qui composent la Tétralogie permettent d'entrevoir, les maquettes et croquis aidant, à quelles recherches concrètes Appia se livrait avant de rédiger les essais qu'il nous a laissés.

---

(1) *La Mise en Scène dans le Drame Wagnérien*, Paris, Chailley, 1895. — *Die Musik und die Inscenierung*, Munich, F. Bruckmann, 1899, ill. — Comment réformer notre Mise en Scène, *in La Revue*, I VI, 1904. — *L'Œuvre d'Art Vivant*, ATAR, Genève, — Paris, 1921,, Il. (Ce dernier ouvrage vient d'être remis en vente à Paris par la *Librairie Théâtrale*). — *Adolphe Appia*, 56 planches et préface, Zurich, Orell-Fussli, 1929.

(2) Des copies de quelques-unes d'entr'elles et d'essais inédits viennent d'être acquises par la Bibliothèque de l'Arsenal (Fonds Rondel).

Quelques autres mises en scène écrites, dont certaines sont très achevées, figurent par ailleurs au Musée d'Art et d'Histoire (3). *En plus de ces* notes (*auxquelles il faut ajouter celles concernant* Parsifal, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg *et* Lohengrin) *et en dehors de l'œuvre de Wagner à laquelle le nom d'Appia est, fréquemment, trop exclusivement attaché, il faut joindre en effet celles qu'Appia a rédigées pour* Prométhée *d'Eschyle,* Macbeth, Manfred *de Byron,* Iphigénie en Tauride *de Glück, etc.*

Ces indications de mise en scène permettent enfin de faire pressentir qu'Appia ne mérite pas seulement que les historiens se préoccupent de lui redonner la place qui lui revient dans le passé : de nos jours, des réalisations d'architecture théâtrale, des dispositifs scéniques, des mises en scène prouvent que ses conceptions sont demeurées vivantes et les artistes d'aujourd'hui pourront encore trouver, tant dans ses ouvrages antérieurs que dans les publications prochaines, les plus fécondes suggestions.

ANDRÉ VEINSTEIN.

Dans ces notes de mise en scène j'ai considéré le théâtre comme *Festspielhaus* ; même indépendamment de l'œuvre en question, c'est le seul terrain où l'art de la mise en scène puisse se placer avec sécurité.

Cet art est encore dans l'enfance, non certes par les moyens dont il dispose, mais par la façon dont on en dispose. Le projet ci-joint démontre mieux qu'il ne serait possible de le faire dans un article la nature des réformes indispensables pour obtenir un spectacle en harmonie avec les autres moyens d'expression que Wagner nous a donnés ; mais il a besoin de justification.

La manifestation du drame, déjà si laborieuse à cause du nombre des moyens qui lui sont nécessaires, se trouve actuellement complètement entravée par l'impossibilité de faire converger ces divers efforts avec une précision même relative. Le créateur seul pourrait y prétendre. A défaut de sa toute puissance, l'œuvre d'art, morcelée pour être mise à l'étude, ne peut présenter, quand le moment vient pour elle de prendre vie, que ses morceaux livrés les uns à côté des autres, sans doute vivants puisqu'ils tendent à se rapprocher, mais vivant d'une vie douloureuse.

(3) Elles ne se confondent pas en effet avec celles publiées en annexe, à *la Mise en Scène dans le Drame Wagnérien,* ni avec celles parues dans *Die Musik und die Inscenierung.*

Cette impossibilité vient de la disproportion dans les intentions et non pas dans les moyens : d'une part on épuise à plaisir les moyens d'expression, de l'autre on doit se contenter d'un pis-aller dans un domaine (le plaisir de la vue) qui, cultivé isolément, nous a accoutumé aux mêmes subtilités que l'émotion dramatique.

Les raisons pour lesquelles les intentions en ce qui touche la mise en scène (choréographie) (sens complet du mot), décor, éclairage, sont inférieures à celles qui motivent la composition du drame abstrait, ressortent trop clairement du théâtre actuel pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter. Un seul point est à considérer : c'est que la mise en scène, par opposition au drame abstrait, se subdivise en parties réelles, tandis que pour le drame abstrait l'exécution orchestrale ne peut être considérée comme indépendante à cause des moyens qu'a le créateur d'en régler *abstraitement* les nuances. Il y a de par la force des choses, disproportion, puisque le créateur ne peut régler abstraitement la mise en scène de son œuvre. Il pourrait y arriver si les interprètes de ses rôles étaient des machines articulées ; la seule difficulté insurmontable vient ainsi de ce que la Vie est d'un maniement relatif.

Il s'agira donc de diminuer le plus possible la partie incontrôlable de l'acteur, de lui laisser le minimum de liberté dont il a besoin pour développer ses moyens individuels, et pour celà — de même que l'annotation musicale fixe minutieusement la déclamation, que des signes conventionnels règlent les exigences de la musique —, trouver une façon de fixer la choréographie. Les autres facteurs représentatifs sont inanimés, donc absolument maniables, et, si actuellement on les abandonne encore à des mains ignorantes ou maladroites, il est évident que dans l'avenir la régie fera partie intégrante d'une partition.

La conception scénique ainsi comprise ira de pair avec la composition même du drame, le tout réuni, si non toujours sur une seule tête, au moins dans la plus intime unité d'intention.

Les notes suivantes ne sauraient donc en aucune façon prétendre réaliser ce progrès, d'autant moins que le drame qu'elles veulent seconder n'est pas foncièrement différent des données de mise en scène actuelles; mais ce drame a besoin, plus qu'un autre, d'unité représentative et cette unité, dans les circonstances présentes, sera toujours relative, c'est-à-dire moins dépendante du choix des moyens que de l'unité dans l'intention de ce choix; il s'ensuit que la valeur des données précises émanant du créateur lui-même se trouve dépendante

du reste des intentions que l'on apportera. Dans la chose complexe qu'est le théâtre tout s'altère rapidement, d'autant plus que les divers moyens d'expression ne s'y développent pas parallèlement les uns aux autres. C'est encore une source de déséquilibre puisque le drame abstrait reste immuable et n'évolue que relativement au public. Sur ce terrain vacillant une seule place est sûre, comme on vient de le voir : l'unité d'intention — et si pour l'œuvre en question elle ne peut être que relative, au moins doit-on s'efforcer de réduire ce relatif à son minimum. C'est à quoi tend ce travail qui n'a de définitif que la conviction qui l'a dicté.

Je l'ai fait dans l'ignorance absolue des conditions de mise en scène de Bayreuth en 1876 ; les volontés de l'auteur ne m'ont été fournies que par les indications jointes au poème et à la partition; si je m'en suis parfois écarté, je n'ai d'autre justification que mon sentiment le plus intime et le plus respectueux. La scène y est prise telle qu'elle est, et, bien que la partie purement technique y soit présentée sous toute réserve, n'ayant pu acquérir l'expérience nécessaire pour combiner moi-même les installations, je ne me suis servi que de moyens connus et dont la praticabilité soit évidente. (Les représentations de Dresde et de Vienne, m'ont été, à quelques exceptions près, d'un secours négatif, qui à ce titre n'est pourtant pas à dédaigner). Pour la mimique je suis resté dans le style communément accepté, tâchant seulement de l'élever à la hauteur du drame en question ; certains passages cependant m'ont paru nécessiter un style d'intentions supérieures. Partout la description réalise une vision précise et jamais une intention abstraite. Quand cette vision s'imposait sans alternative, je l'ai donnée telle qu'elle se présentait ; quand la liberté du choix était trop évidente, ou ma vision pas assez précise, j'ai passé outre, me contentant d'indications plus générales ou de simples points de repère. Le choix de telle interprétation (geste, attitude, décor, etc...) peut parfois sembler arbitraire si on l'isole du contexte ; je me suis pourtant efforcé de réaliser un ensemble organique dans toutes ses parties, parallèle à l'organisme de l'expérience musicale, en tirant le caractère de chaque scène de la conception d'ensemble, c'est-à-dire en mettant dans cette conception l'étoffe à suffisamment de caractéristiques secondaires ; mais il va sans dire que cette interprétation (mise en scène) n'est définitive que par l'ensemble de ce qui précède et suit ; si cet ensemble est changé dans une autre intention d'unité la chose indiquée tombe d'elle-même. Certains vides ne peuvent se remplir sans le maniement direct de la scène qui provoque et suggère ce que l'imagination seule ne pou-

vait fixer, même avec une longue expérience. D'autre part ce même maniement peut amener à changer beaucoup un scénario conçu sans lui.

Tout en restant le plus possible dans les conditions actuelles de la mise en scène, deux réformes radicales m'ont paru absolument indispensables : le rôle donné à l'éclairage et celui aux évolutions en profondeur et en hauteur, c'est-à-dire la nécessité de créer par l'éclairage une atmosphère et de se servir du décor. Les difficultés que la seconde de ces réformes occasionne sont compensées, ou même peuvent disparaître par l'emploi raisonné de l'éclairage.

En ce qui concerne les acteurs, je suis conscient des obstacles que l'état de choses actuel oppose à ce projet, puisqu'il n'est que le créateur, pour espérer d'obtenir le désintéressement nécessaire à la réalisation d'un scénario aussi précis ; la tentative m'en a pourtant semblé utile, mais l'expérience seule pourra donner preuve de la valeur artistique de ce que j'avance.

ECLAIRAGE

Dans le drame, tel que l'auteur du *Ring* (4) nous l'a donné, les moyens d'expression semblent épuisés; la musique pousse à bout la suggestion et le développement des plus subtiles nuances que le poème lui a fournies ; dans des circonstances favorables la mimique nous présente ce monde passionnel dans un cadre propre à en augmenter la signification; d'où vient donc cette extrême fatigue, ce vide décevant, même alors que l'imagination fait honnêtement les efforts indispensables en ce qui concerne la partie représentative, partie qui n'appartient qu'indirectement au créateur ? Pourquoi, ravi dans le monde merveilleux que la musique lui suggère, que le poème lui rend certain, le spectateur, s'il est complet, éprouve-t-il ce besoin de parfaire son bonheur esthétique, cette lassitude dans l'attente, rendue intolérable par l'insistance du drame qui poursuit son cours ? C'est qu'on lui présente une chose vivante, vivante d'une vie excessive, dans une atmosphère sans vie ; que d'un côté — comme je l'ai dit plus haut — on épuise à plaisir les moyens d'expression et que de l'autre le moyen par excellence, sans lequel il n'est pas de plastique, pas de mimique concevable, la *lumière* est absente. Le drame qui est tout ombre et clarté,

(4) *L'Anneau.*

contrastes violents, nuances infinies, se reflète sur une surface uniforme dont tous les points sont monotonement distincts. Que cette monstrueuse disproportion affecte notre système réceptif, cela n'est pas étonnant ; malheureusement le drame lui-même s'en trouve atteint — dans la musique surtout, dont les effets s'exagèrent ou s'appauvrissent en raison directe de l'absence des effets de lumière correspondants (un effet de lumière n'est pas chose isolée puisque tout le spectacle s'en trouve atteint).

Ce vice persistant est sanctionné par le grand public dont les besoins d'expression pour la partie représentative consistent à désirer « voir » le plus possible, le mieux possible, à ne perdre aucun jeu de physionomie, aucun des plus menus gestes, aucun détail d'un costume, des coups de pinceau ou découpures d'un décor ; si c'est la nuit qu'on lui présente, il exige une lumière bleue et moins brillante que celle du jour, mais qui néanmoins lui permette de tout « voir », si c'est un espace fermé, une chambre, il doit pouvoir en sonder les moindres recoins ; la même chambre, de nuit, à la lueur d'une pauvre lampe doit resplendir suffisamment pour que de même on ne puisse perdre le moindre détail vivant ou inanimé, etc... Il résulte de cela, et qu'on ne m'accuse pas d'exagération, que l'on ne *voit* rien du tout ; un objet éclairé de trois ou quatre côtés, qui ne fournit pas d'ombre, est au point de vue représentatif une abstraction ; la mise en scène actuelle, à peu d'exceptions près, n'est qu'un assemblage de ces abstractions, personnages compris. Le drame qui tend passionnément à se manifester ne trouve donc à cet effet que des abstractions plus mortes que les pages de la partition où il attend la vie.

La peinture décorative (plantation comprise) s'est développée indépendamment de l'éclairage, laissant celui-ci derrière elle tirer parti des inventions modernes pour sa seule commodité, en sorte que le peintre, ne trouvant pas l'éclairage qu'on lui offrait à la hauteur de ses conceptions décoratives, cessa d'en tenir compte autrement que dans les traits les plus généraux, et se vit obligé de fournir par ses trompe-l'œil sur toile unie les effets qu'on lui refusait d'ailleurs ; ceux chargés d'éclairer de fort beaux décors, fort bien peints, n'ont naturellement plus eu d'autre souci que d'en faire voir la peinture et qu'aucun détail n'en fût perdu ; seules les variantes dans la plantation les entraînèrent à des installations plus ou moins ingénieuses, mais toujours à seule fin de bien éclairer la peinture ; ils ont pu dans les effets spéciaux (lune, eau, nuages, etc...) pousser très loin le perfectionnement, mais toujours appliqué *isolément* à chacun de ces

phénomènes, sans prendre grand souci du peintre, ni tirer les conséquences que la réussite d'un de ces effets aurait dû provoquer. Les choses sont actuellement au point que, si on soulève la question éclairage scénique, il vous est répondu par le problème réputé insoluble des ombres portées par des reliefs peints ; et en effet, les deux fournisseurs décoratifs, le peintre et l'électricien (je me borne à ces deux types pour simplifier l'écriture — le machiniste est au service des deux) sont tellement séparés l'un de l'autre, qu'il est difficile de les concevoir mêlant leurs efforts pour créer une convention décorative *harmonieuse*. Le peintre devant ses toiles croit avoir toute licence, en quoi il a raison puisqu'il sait qu'on lui éclairera sa peinture de façon à ce que pas une de ses intentions ne soit perdue et que c'est à celà qu'il vise ; l'électricien s'enquiert peu du décor en travail ; il sait que le peintre connaît l'installation et les possibilités reçues quant à l'éclairage mobile ; il lui laisse donc le champ libre, prêt à faire manœuvrer, quand la marchandise sera livrée, les merveilleux moyens dont il dispose avec une si inconcevable paresse. Les exigences des personnages sont réglées, presque toutes, après coup, sur un mode toujours le même où le peintre n'a rien à voir, et le drame vivant n'a plus qu'à venir prêter son concours.

Sans doute il est des exceptions, des hasards dont personne n'est responsable, qui restent enfouis dans le scénario de telle ou telle pièce, inconsciemment provoqués, inconsciemment négligés, dont on ne fait rien, et que l'amateur note avec soin pour venir s'en délecter quand la pièce, reparaissant avec son bagage de régie, amène de nouveau l'effet souvent incomparable qui se répète servilement, sans but, à chaque représentation. Le théâtre réaliste a, par ses exigences, introduit quelques progrès ; des entreprises particulières ont fait de leur côté, en bien ou en mal, ce qu'elles ont pu pour sortir de la stagnation ; mais ce sont là des essais révolutionnaires dans un cadre vieux et faussé, qui ne peuvent aboutir qu'au luxe effréné, aux menus intérêts de bibelots, ou, ce qui est plus dangereux, à la simplification excessive faisant du spectacle un passe-temps littéraire.

Autant le décor (peinture et plantation) est une chose bornée, astreinte à des conventions rigoureuses, autant l'éclairage est indépendant, librement maniable ; on peut même affirmer que par l'éclairage tout est possible sur le théâtre, car il suggère à coup sûr et la *suggestion* est la seule base où l'art de la mise en scène puisse s'étendre sans rencontrer d'obstacles, la *réalisation* matérielle devenant alors secondaire.

L'augmentation et le perfectionnement des appareils ne présentent pas de difficultés réelles dans les conditions exceptionnelles d'un Festspiel, mais la façon de s'en servir ne peut se fixer par aucune loi, — c'est une convention mobile, dépendante de mille soucis esthétiques ; à force d'expériences se formera-t-il peut-être un répertoire sur lequel le peintre pourra compter ; encore l'expérience, à ce taux-là, devient routine, et si les intentions sont maladroites la routine l'est aussi. Il est donc nécessaire de ne pas confondre l'artiste qui dit les exigences et le mécanicien (électricien) qui pour les satisfaire sera toujours en quête de nouveaux perfectionnements ; une entente absolue n'est pas possible entre eux deux ; ils ont besoin chacun de leur entière liberté et leur rapprochement se fera toujours sur un terrain de convention ; une des raisons de l'enfantillage décoratif actuel est sans doute qu'ils se croient réellement dépendants l'un de l'autre et paralysent ainsi leurs efforts. Il est évident que la construction de la scène telle qu'on nous la conserve, étant elle-même à seule fin de faciliter le jeu de conventions adoptées, ne peut permettre une réforme aussi complète qu'il serait désirable —, mais l'éclairage par son extrême souplesse de maniement s'accommode un peu de tout, en diminuant les difficultés que le décor proprement dit ne pourrait vaincre seul.

Pour éclairer le décor comme il est actuellement (sans tenir compte des concessions qu'un essai de réforme pourrait provoquer), il y a un pis-aller : éclairer d'abord comme la situation décorative l'indique *naturellement* (plein-air, lieu fermé, etc.), puis ajouter *artificiellement,* s'il est besoin de modifier selon la qualité de la peinture et les exigences de la plantation. Il va sans dire que le décor doit être animé par les personnages pour lesquels il est construit et que ces personnages seront considérés comme *en faisant partie.*

De celà il ressort qu'on ne rendra la vie aux physionomies, aux gestes, aux groupes, à tout ce qui est choréographie (sens complet) qu'en leur rendant *l'ombre.* A cet effet, l'emploi actuel de la rampe fixe doit être supprimé sans retour et, de même que les rampes mobiles, de subordonner complètement à l'éclairage d'en haut à seule fin de rendre artificiellement la *lumière diffuse* du jour ; avec plus de licence l'emploi des herses (soffiten) visera au même but.

La lumière proprement dite sera toujours fournie par les installations mobiles ; on distinguera deux modes : le plein-air et le lieu fermé ; pour le plein-air, sauf exceptions normales, la lumière tombera *toujours d'en haut,* la hauteur des personnages prise comme maximum d'inclinaison, et

dans une seule direction ; pour le lieu fermé elle entrera très vive par les ouvertures (jamais horizontalement), secondée avec la plus grande sobriété par les rampes ou appareils destinés à rendre la lumière diffuse.

Le *Ring*, à peu d'exceptions près, étant un plein-air perpétuel, c'est ce mode d'éclairage qui y dominera.

La *projection* dont les effets atteignent une si merveilleuse perfection et qu'on n'exploite qu'isolément pour des effets spéciaux (feu, nuages, eau, etc...) est sans contredit un des plus puissants engins décoratifs ; trait d'union entre l'éclairage et le décor, elle immatérialise tout ce qu'elle touche. Son emploi strictement maniable est susceptible de tous les développements.

Pour celà il ne faut pas se contenter de quelques lanternes magiques plus ou moins perfectionnées, mais les appareils nombreux doivent être tenus sur le même pied que l'éclairage mobile, leur mouvement au maximum de perfection actuelle, le choix des verres suffisant et les exigences particulières à chaque pièce exécutées par un artiste de premier ordre.

Ainsi montée, la projection prend sur la scène un rôle *actif* — doit même parfois supplanter celui des personnages (voir III[e] acte Walküre (5), le ciel). Elle est rarement absente, et quand son but n'est pas précis, elle seconde au moins l'éclairage pour entourer d'une atmosphère mouvante tout le matériel décoratif. Jamais on n'effectuera un mouvement de gaze (nuages, brouillards, etc...) sans projection dont l'entrecroisement couvre la grossiereté forcée du procédé. Elle doit posséder toute la gamme, depuis le mouvement obscur, à peine saisissable, jusqu'aux plus brillantes évocations.

Quand la photographie électrique, en séries, sera introduite sur la scène, la projection pourra se dire toute puissante et peu de choses lui seront refusées.

En attendant, le projet suivant n'exige qu'un plus grand nombre d'appareils (un plus nombreux personnel), et des possibilités de mouvement plus variées ; il donne à la projection une part réellement active, parfois même un *rôle*, que les appareils se partageront, dirigés néanmoins par une intention unique.

LES DECORS

Chaque partie ayant ouvertement son style caractéristique, il serait beau de pouvoir colorer de même leur réci-

(5) *La Walkyrie.*

proque mise en scène ; malheureusement l'emploi répété du décor « Walkürenfels » le défend ; le *Rheingold* (6) seul a le privilège de pouvoir être traité indépendamment des trois autres parties ; il en faudra profiter pour le singulariser vigoureusement.

Le caractère dominant dans les décors du *Ring*, c'est le plein-air rocheux plus ou moins mêlé de végétation. Six décors sur neuf (*Rheingold* non compris) ont cette disposition, et sur ces six, quatre ont une caverne (une cinquième caverne présente le premier acte de *Siegfried*). Il y a donc danger de monotonie et toutes les précautions doivent être prises pour l'éviter.

Dans ce projet on a observé deux grandes divisions pour la mise en scène générale : tout ce qui touche aux Gibichungen et le reste (voir introduction *Götterdämmerung*) (7). Pour la première de ces divisions, celle qui précède les Gibichungen, où le *Rheingold* constitue une partie isolée, le Style consiste à caractériser chaque mise en scène exclusivement dans l'intention dramatique indiquée, et dans ce but à la réduire aux strictes nécessités.

Der Ring des Nibelungen (8) de Wagner ne peut s'appuyer pour sa mise en scène que partiellement et très indirectement sur le fond mythologique d'où il est tiré ; la partie « symbolique » y gagne une précision qui élève le drame bien au-dessus de n'importe quelle couleur locale ou mythologique ; d'autre part, ce « Symbolisme » est de telle nature que nous désirons, afin de le rapprocher de nous, pouvoir à notre gré revêtir les personnages et les placer dans un cadre correspondant. Il n'est qu'une façon de satisfaire ce besoin, c'est de ne parer qu'aux plus élémentaires nécessités du vêtement et du décor. Pour le vêtement, la chose est facile en n'oubliant pas toutefois qu'il est des nécessités dramatiques ; pour le décor, celà se complique de la diversité des exigences. Le deuxième acte de *Walküre* en donne un exemple frappant : ce décor doit de suite plonger le spectateur dans une *Stimmung* d'héroïsme grandiose, ou du moins ne pas affaiblir celle où la musique vient de l'entraîner ; quelques minutes après on doit pouvoir suivre, dans ce même tableau, une Walküre bondissante, ce qui nécessite un morcellement fâcheux quant à la condition première ; bientôt l'action dramatique se resserre et prend une intensité qui demanderait une infinie simplification du cadre ; puis dilatation pathé-

(6) L'Or du Rhin.
(7) Le Crépuscule des Dieux.
(8) L'Anneau de Nibelungen.

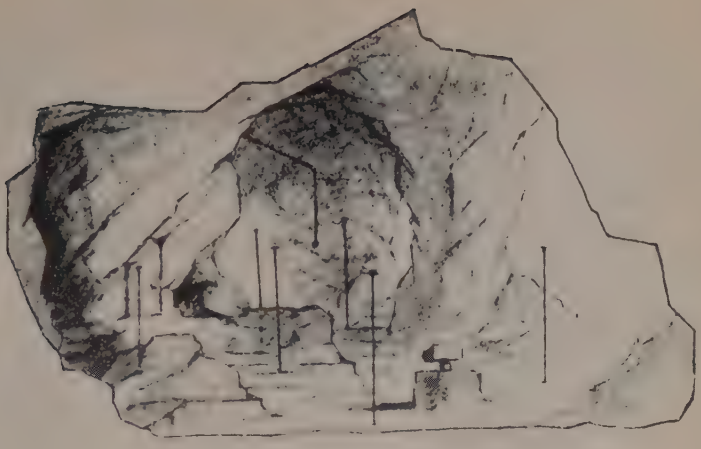
tique (Siegmund et Sieglende) s'adaptant assez bien au cadre mixte ; pour finir une scène requerrant toutes les ressources décoratives. Le décor par sa plantation et les découpures qu'elle occasionne ne peut résoudre seul un semblable problème —, mais l'éclairage reste indépendant et par lui les concessions se masquent, les disproportions s'égalisent ; il présente à l'œil une *atmosphère* suggestive en le trompant sur la réalité des choses. On verra que sa tâche pouvait se réduire pour cet acte à un simple et unique procédé.

Pour la deuxième division, les Gibichungen, le style consiste à n'en pas avoir souci, c'est-à-dire à abandonner la mise en scène à la fantaisie et à l'érudition —, à la charger le plus possible —, enfin à tout faire pour la distinguer de la division précédente. L'éclairage, bien que caractérisé pour cette partie, saura conserver au tout l'unité indispensable. Il va sans dire que les personnages tirés de la première division garderont leur caractère et par là trancheront fortement sur la bigarrure étouffante où ils seront représentants du monde supérieur que le public connaîtra déjà.

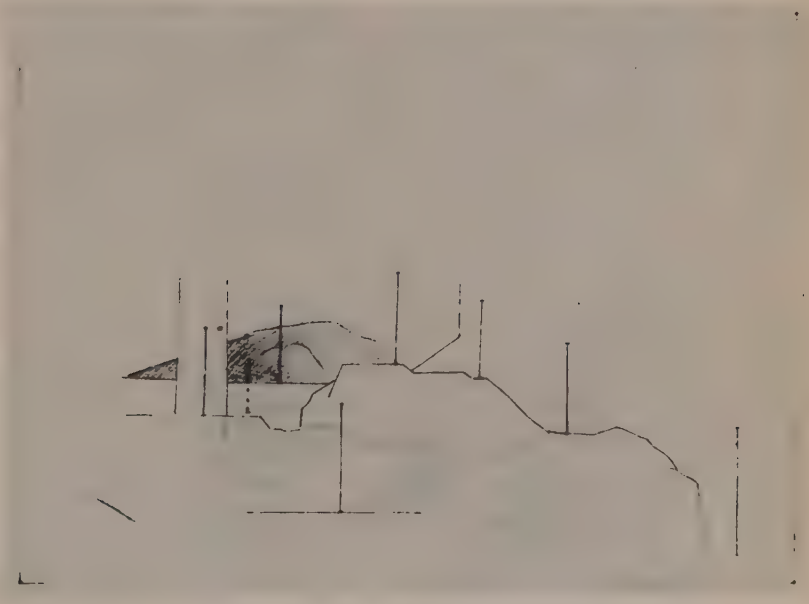
Ces deux divisions mettent donc les décors du II[e] acte et le premier du III[e] acte du *Götterdämmerung* hors de cause quant à la monotonie à éviter. Pour les quatre autres le caractère dramatique de chacun est trop déterminé pour qu'il soit possible de les confondre. Le projet ci-joint entraîne les détails qui pourraient prêter aux redites dans le caractère général de chaque tableau.

Dans le *Ring* la nature sous tous ses aspects fournit l'élément décoratif ; *la lumière* sera donc la base de tous les effets. Il faudra réduire le luxe décoratif à son profit en conservant pourtant le plus de *praticabilité* possible, puisque c'est le point de contact avec la choréographie. Simplifier les lignes du tableau scénique (en se tenant loin du « pittoresque ») c'est tendre à l'élever à la hauteur musicale (le cas du *Götterdämmerung* obéit à d'autres lois). La praticabilité bien comprise peut concourir au même but puisqu'elle impose une relative simplicité de composition; elle calme l'œil en équilibrant les impressions plastiques si fatigantes à transposer devant des toiles continuellement verticales; elle aide surtout à *se servir* du décor (voir *Personnages*) de telle sorte qu'il puisse évoquer, à son retour, *par sa construction*, tout le drame dont il a été le théâtre (*Walkürenfels*).

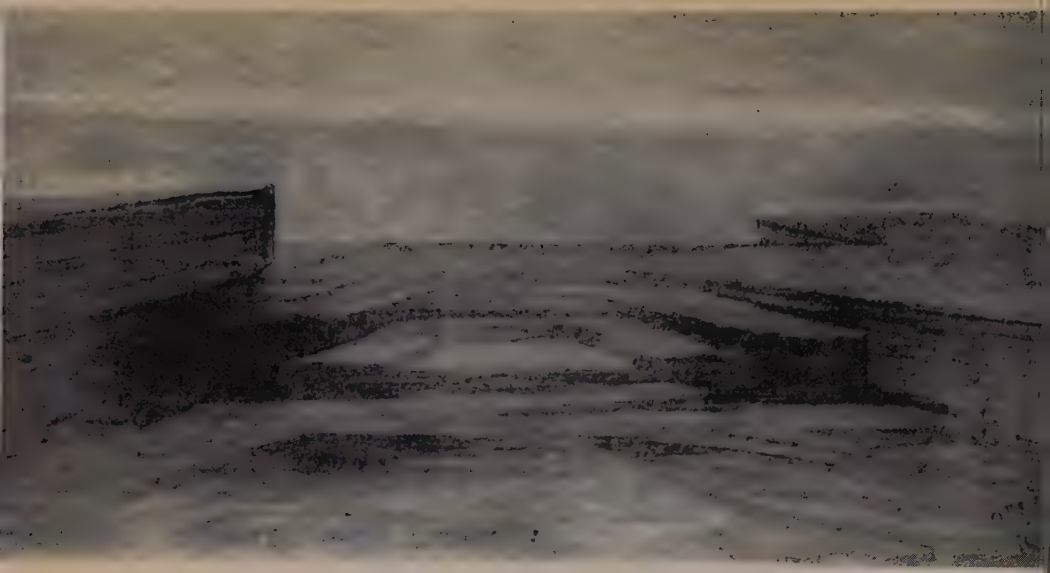
Dans ce projet, l'emploi presque nul de la rampe fixe, en rendant obscur l'extrême premier plan, oblige décor et personnages, s'ils veulent être éclairés, à reculer de la largeur d'une coulisse. Les conséquences quant à la plantation sont faciles à tirer, mais la lueur montant de l'orchestre devra



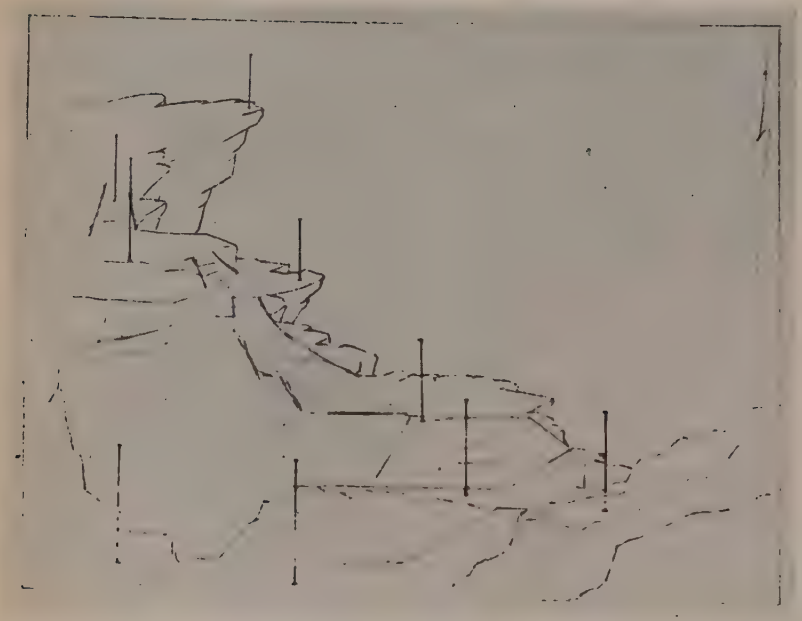
Siegfried, Acte I
Croquis de travail par Adolphe Appia.



Siegfried, Acte II
Croquis de travail par Adolphe Appia.



Le Crépuscule des Dieux
Décor d'Adolphe Appia (1897).



La Walkyrie, Acte III
Croquis de travail par Adolphe Appia.

atteindre son minimum, sur lequel minimum l'obscurité de la salle sera réglée.

L'introduction du *Rheingold* indique à propos de sa mise en scène spéciale une innovation dans la façon de limiter le décor qui trouve son application pour trois décors des autres parties.

Les dessins ci-joint n'ont d'autre but que de faciliter la lecture du scénario. (Voir planches).

Les dessins ombrés sont pour soutenir l'imagination quant à l'effet général. Les jalons marquent approximativement la perspective et n'ont rien à faire directement avec le scénario.

PERSONNAGES

Les personnages du Ring *font partie du décor* (au contraire de *Tristan*) ; (Wotan, IIe Acte, Walküre, fait seul exception); la place où ils se meuvent sera composée sur leurs exigences, ou, en sens inverse, ils auront à se familiariser avec un lieu. Du mélange de ces deux formules dépend l'harmonie du spectacle.

L'éclairage et la praticabilité (voir *Eclairage* et *Décors* du *Ring*) tendent à mêler l'acteur au milieu décoratif ; le premier en l'enveloppant de la même atmosphère que le tableau inanimé, l'autre en lui suggérant par le tableau lui-même sa mimique à laquelle il le fait ainsi participer. Mais il faut entraîner la déclamation dans cette intention d'unité. A l'égard d'une œuvre dont les menus détails de régie n'entrent pas rigoureusement dans la conception musicale la tâche est délicate ; d'autre part, ces conditions mêmes nécessitent les altérations qu'une mimique et des évolutions choisies apportent dans la sonorité ; car, autant l'ombre, c'est-à-dire ne pas tout voir, est un des plus grands moyens d'expression pour la physionomie, les attitudes, les groupes, — autant ne pas avoir toujours le maximum de sonorité, de la sonorité exigée musicalement, est une ressource indispensable à la vie dramatique. Pour longtemps encore nous sommes condamnés à subir la tache que l'opéra a faite dans notre goût, et c'est toujours plus ou moins de compromis qu'il faut user dès que l'action est décorative, c'est-à-dire dès que les personnages doivent faire partie du décor et ne présentent pas une action intérieure dont la vie soit dépendante du milieu (*Tristan*).

Les notes suivantes fournissent de nombreux exemples pour l'application de ce principe qui fait rentrer la décla-

mation dans l'unité d'intention où la praticabilité et l'éclairage avaient déjà entraîné l'acteur.

Les évolutions « musicales », particulièrement de scènes d'ensemble ou de groupes plus restreints, partent du même principe d'altérer la sonorité (toujours en tenant compte de l'intention dramatique); l'harmonie s'en trouve parfois insaisissable, mais le spectateur qui en aura goûté inconsciemment le bienfait en deviendra conscient s'il lui fait défaut.

Le retour d'un geste, d'une attitude, indépendante ou dépendante du décor (praticabilité), similitude qui suggère une portion du drame écoulé, peut devenir un engin dramatique très puissant si l'on en use avec respect, mais c'est un moyen qui ne va pas forcément de pair avec le retour des motifs musicaux ; la composition du décor doit en tenir compte —, cela fait partie de l'harmonie générale dont les effets sont rarement isolés.

La description des costumes les plus élémentaires n'est que préventive; pour atteindre l'extrême simplification exigée dans la première division décorative, toute l'expérience d'un habile costumier n'est pas de trop; quant à la division Gibichungen, le même costumier s'y trouvera dans son élément.

L'acteur mêlé au tableau scénique, et soutenu par tous les moyens d'expression que celui-ci lui fournit ou lui suggère, ne doit rien conserver de l'abstraite convention du passé ; à cet effet la chevelure (et la chaussure) sont à réformer : — les acteurs, pour rendre leur tâche commode, ont écarté, tant dans la décoration que dans leur costume, tout ce qui pourrait provoquer des hasards imprévus ou compliquer la composition de leur rôle. C'est ainsi que les perruques sont fixées immuablement sur le même type solide, massif, dont ils n'ont plus à prendre souci autrement que pour s'assurer qu'elles ne tombent pas. Les difficultés sont peut-être très grandes, si l'on veut sortir de ce type commode, mais là comme ailleurs il n'est pas de compromis possible ; la chevelure est un moyen d'expression indispensable. Comme ce n'est probablement en définitive qu'une question d'argent, il s'agira de distinguer les personnages pour lesquels la chevelure souple est une nécessité mimique de ceux pour lesquels elle n'est que décorative ; faire alors l'impossible pour procurer aux premiers la chevelure la plus *maniable*, — et pour les seconds réduire le luxe de la qualité en faveur de la forme, c'est-à-dire leur donner pour le même rôle divers *états* de cheveux différents. Quant à la figuration, il est certains effets (*Götterdämmerung*) qui nécessitent ici et là dans la foule un déploiement de cheveux. Pour Erda, les

Rheintöchter, Freia, moins directement Sieglinde, la souplesse de la chevelure fait partie du costume (c'est-à-dire du rôle dans l'intention d'unité de ce scénario), aux premier et second actes de *Siegfried*, celle de Siegfried est de première importance. Par contre cette souplesse est indifférente pour Fricka et Gutrune. Brünhilde a toute la gamme.

L'emploi du *talon* dans la chaussure « primitive » donne notre démarche aux personnages que nous voulons voir si loin de nos choses modernes; sans parler de la laideur de cette démarche en elle-même. Donc le supprimer et rendre aux sandales (plus ou moins découvertes, cela est indifférent) leur simplicité, en diminuant ou supprimant les courroies des jambes.

Adolphe APPIA.

NOTES SUR UN DESSIN

REPRÉSENTANT

LA SALLE DES MACHINES

AU XVII[e] SIÈCLE

Le dessin anonyme reproduit ci-contre est conservé aux Archives Nationales. Il est encarté dans un recueil de la collection Levèsque, catalogué sous la cote 0^{1} 3240.

Les Archives photographiques en possèdent un cliché (1) désigné par cette légende, à la fois vague et audacieuse : « Intérieur d'une Salle de Théâtre, Dessin de Jean Bérain ».

Si l'on rapproche de ce dessin d'une part, les plans, coupes et élévations de la Salle des Machines des Tuileries publiés par J.-F. Blondel dans son *Architecture Française* (2) et d'autre part, les descriptions sommaires de cette salle contenues dans l'ouvrage de l'abbé de Pure *Idée des Spectacles anciens et modernes* (1668) ainsi que dans le *Livret-programme* de la Tragédie-Ballet de *Psyché* (1671), la ressemblance saute aux yeux.

Par ailleurs, il ne s'accorde avec aucun des projets du même ordre prévus pour le Louvre ou pour Versailles (3).

Pour décrire ce document (fig. 1), j'emprunterai aux auteurs que je viens de citer, en les complétant les uns par les autres, les termes mêmes dont ils se sont servis : ils commentent parfaitement notre dessin. « La face du théâtre », y lisons-nous, « est un grand ordre corinthien qui comprend toute la hauteur de l'édifice. Cet ordre se retourne ensuite vers l'intérieur de la salle de façon à encadrer les portes latérales donnant accès au parterre, entre plusieurs groupes de colonnes sur des piédestaux et de pilastres carrés élevés à la hauteur du théâtre. »

---

(1) 1433 B. A. P. 8224.

(2) T. IV (1754) pl. 20, 23 à 32.

(3) Plan de la salle des comédies domestiques par Le Vau et d'Orbay, et divers plans de Claude Perrault pour le grand dessein du Louvre. (Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries, pp.* 38, 45, 140, 188, 207 ; Archives du Musée du Louvre, *Recueil du Louvre,* f[os] 3, 5, 12, 13, 21, 30; Cabinet des Estampes, Va 217, f[os] 39, 48, 62; Va 440. Projet de C. Vigarani pour une salle de ballet à Versailles, voir A. Marie, *Les théâtres de Versailles,* dans R.H.T. 1951 II, p. 136, d'après des plans conservés aux Archives des Bâtiments civils et au Cabinet des Estampes, Va 361, VII.

Ces portes sont surplombées par un balcon. L'on y accédait par une haute porte-fenêtre dont le cintre prend appui sur des consoles d'embrasure. Sur la tablette de la balustrade, un petit amour assis élève une torche.

Prenons pour un instant la place du dessinateur. A nos pieds, le plancher du parterre limité par plusieurs gradins dont la courbe allongée et concave est accidentée, au centre, par une avancée semi-circulaire. Ces gradins, au nombre de trois, permettaient d'accéder au *dais royal,* malaisément d'ailleurs, chacun mesurant environ 0 m. 48 (18 pouces) (4).

Cette vaste plateforme, correspondant à l'actuel « orchestre » de nos théâtres, était bordée par devant d'une balustrade et, tout autour, par des degrés en amphithéâtre (*Programme de Psyché,* 1671). Plus exactement par trois degrés qui, d'abord rectilignes (mais non parallèles aux côtés de la salle) décrivent dans l'éloignement et après un décrochement sensible, un demi-cercle, en arrière et au-dessus duquel s'élèvent d'autres degrés.

Sur ce soubassement ou péristyle se dressent des colonnes qui, à l'endroit du décrochement, sont remplacées par deux piliers carrés dont les faces sont nettement indiquées.

Immédiatement derrière l'encadrement colossal des portes du parterre, on aperçoit un support que le dessinateur, contre toute vraisemblance et au prix d'une erreur de perspective sans doute volontaire, a rendu visible. Support que l'on pourrait prendre pour une colonne, même sur l'élévation de Blondel (pl. 32), mais qui, en réalité, correspond à un pilastre en fort relief. Colonnes et piliers montent d'un seul jet jusqu'au plancher des deuxièmes loges après avoir encadré entre leurs fûts six balcons d'apparence restangulaire, trois seulement de chaque côté, la rotondité de l'hémicycle en étant dépourvue. Ces balcons ou premières loges, étant supportés par des consoles (5), apparaissent comme « suspendues aux tiges des colonnes et cette disposition, observe Blondel, malgré sa solidité réelle, mais n'en ayant pas l'apparence, nuit à l'idée de vraisemblance et masque les proportions de l'ordre ».

Entre les deuxièmes et troisièmes loges, les colonnes sont remplacées par des piliers rectangulaires, disposition également critiquée par Blondel « pour la raison qu'il n'est pas naturel qu'un corps cylindrique en soutienne un quadrangulaire ».

Au fond de l'hémicycle, à la même hauteur que les premières loges, on aperçoit un balcon. C'est la loge royale aménagée au

---

(4) D'après le projet coté de G. Vigarini pour un théâtre de ballets à Versailles.

(5) A première vue, l'apparence est d'un support ajouré et fragile en forme *S* couché très étiré. Mais, en réalité, je crois que cette double ligne sinueuse correspond au dessin sommaire d'une bordure en relief épousant le contour inférieur d'un bloc de pierre massif, taillé en encorbellement. Le masque satyrique que Blondel a dessiné à la base des consoles n'est pas indiqué ici, faute, probablement, de place ? Voir *in fine* l'énoncé des différences constatées.

fond de la salle et « au point de vue du théâtre où le Roi, après avoir dansé, pouvait se retirer » et, s'y étant rendu par « des corridors secrets », assister avec un moindre protocole au reste du spectacle (6).

Au-dessous de la loge royale et dans le même axe, s'ouvre un couloir percé en tunnel sous les degrés de l'hémicycle et les entaillant comme les vomitoires la *cavea* des théâtres romains (7). A l'intérieur de ce couloir, un escalier de douze marches rattrapait la différence de niveau entre le sol du rez-de-chaussée et le parquet de l'hémicycle (8).

Nous y reconnaîtrons cette « porte pratiquée du côté de l'appartement des Tuileries », que de Pure considérait comme « la commodité la plus mignonne et la plus *apparente* » de la nouvelle salle. Elle « ouvrait », précise-t-il, « sur une petite galerie », c'est-à-dire, dans un passage d'abord découpé en tranchée à travers les gradins, puis entièrement à découvert et balisé seulement par des barrières basses, bien visibles sur le dessin. Ces barrières, constituées à l'époque (9), par des « grilles de fer bien dorées », après avoir prolongé d'abord les murs du couloir, s'écartaient ensuite en équerre à droite et à gauche, puis, de nouveau coudées à angle droit, venaient buter contre la balustrade bordant le front du dais, au-dessus du parterre.

Ainsi se trouvait délimité une sorte d'enclos rectangulaire où nous devons reconnaître ce que de Pure appelle d'une façon assez embarrassée une « espèce de loge pour la Reine où était son haut dais ». Il n'y a donc pas lieu de supposer deux emplacements différents (10), l'un pour le dais de la Reine, l'autre pour celui du Roi. Il n'y en avait qu'un.

Parmi les planches de Blondel, il s'en trouve deux (pl. 20 et 23) qui reproduisent, malheureusement à très petite échelle, puisqu'elles sont consacrées à l'ensemble du Palais, les plans anciens du théâtre.

La planche 23 nous donne même, comme l'explique fort nettement l'architecte (p. 87) « les plans de la Salle des Machines tels qu'ils ont été exécutés sur les desseins (sic) et sous la conduite de Vigarani. On observera », prend-il soin d'ajouter, « que la disposition de l'amphithéâtre exprimée dans la planche 27, diffère de celle que nous avons marquée dans le plan de ce Palais, planche 23, parce que nous avons eu dessein de donner une idée des changements qui ont été faits dans cette

---

(6) De Pure, *o. c.*, p. 315 et suiv.

(7) Voir le plan C. Le graveur ayant sans doute établi à l'avance le tracé des gradins, a, par inadvertance, oublié de les effacer à l'endroit où ceux-ci sont, dans le bas interrompus par le couloir.

(8) Blondel pl. 32. Cet escalier donnait dans des couloirs extérieurs à la salle, d'où l'on pouvait gagner soit les coulisses, soit les appartements royaux : les corridors secrets (?) dont parle De Pure ?

(9) La description de De Pure date de 1666. Voir ci-après.

(10) Babeau, *Le Théâtre des Tuileries*, dans *Bull. soc. hist. de Paris et de l'Ile-de-France*, 1896, p. 130 et suiv.

salle depuis qu'elle semble destinée aux nouveaux spectacles qu'on y donne aujourd'hui », c'est-à-dire aux spectacles muets ou pantomimes de Servandoni.

D'autre part, nous possédons un autre plan de la salle gravé par I. Silvestre en 1668, sous une vue de la façade des Tuileries, prise des jardins.

Nous aurions donc quatre plans, (11) correspondant à trois états différents de la salle, à savoir :

A) Le plan primitif de Vigarani (Blondel, pl. 23), 1659.

B) Un autre plan ancien (id. pl. 20), semblable à C, autant qu'on peut en juger sur un document à si petite échelle.

C) Le plan Silvestre, 1668.

D) Le plan Blondel (pl. 27 à 29), 1754, donnant l'état du théâtre à cette époque.

Le plan A (fig. 2) diffère sensiblement des autres et en particulier de B et C. Par contre, il a un point commun avec D : l'emplacement avancé du dais.

L'entrée du fond n'existe pas. Comme dans la petite *Salle des Comédies domestiques* (12) au Louvre, imitée(?) de celle des Tuileries, on accédait à l'amphithéâtre par des portes latérales, quatre en tout, dont deux s'ouvraient en vis-à-vis à la base de l'hémicycle. Celui-ci est séparé du reste de la salle par une barrière qui la coupe en deux transversalement, selon une disposition dont le Petit-Bourbon offrait également un exemple (13). Cette barrière s'avançant jusqu'entre les montants de chacune de ces portes, déterminait ainsi un double passage, canalisant les spectateurs, d'un côté vers l'hémicycle et de l'autre vers le dais royal.

Aucun gradin n'est indiqué entre le parterre et le dais, non plus qu'entre celui-ci et le péristyle, la liaison entre ces deux niveaux (péristyle-dais) aurait alors été assurée seulement par deux escaliers étroits, accotés à la barrière. Ce qui est absolument invraisemblable, si l'on réalise que la salle aurait alors présenté l'aspect d'un bassin à pic (le dais et ses développements) profond d'environ 1 m. 95 (14) se déversant dans un autre bassin — le parterre — d'une profondeur égale ou un peu moindre (15). Peut-être s'agit-il d'un premier état où les gradins auraient été mobiles ? Enfin, le dais royal d'un dessin très chantourné, s'avance ou peu s'en faut, jusqu'aux portes du parterre.

---

(11) Il existe au Cabinet des Estampes, Va. 219, un plan manuscrit de l'ensemble du Palais, daté d'octobre 1693 signalé par A. Babeau. Il n'offre pas d'intérêt pour nous, l'intérieur du pavillon de l'amphithéâtre étant resté en blanc. On en trouvera une réplique aux Archives Nationales (N° 111 643).

(12) Projet de Le Vau, 1661, non réalisé.

(13) G. Rouchès, *Correspondance des Vigarani*, Introduction.

(14) Quatre gradins d'environ 0,49 m., soit 18 pouces chacun, d'après le projet coté de Vigarani pour une Salle des Ballets à Versailles, 17 janvier 1685.

(15) Trois ou quatre gradins selon les plans.

Les plans B et C (fig. 3) sont sensiblement analogues, sinon identiques. L'un et l'autre présentent deux caractéristiques essentielles : le recul du haut dais dont le front est reporté en arrière, à peu près à l'alignement des deuxièmes colonnes ; l'aménagement de l'entrée royale au fond de l'hémicycle, entraînant la disparition de la barrière transversale.

Quant aux deux portes latérales vers le fond, elles ont été, non pas bouchées, mais fermées par des balustres, tandis que d'autres ouvertures analogues, drapées de tentures vertes, étaient pratiquées au niveau de chaque entre-colonnement (16).

Des constatations précédentes il résulte que le plan chantourné (A) attribué par Blondel à Vigarani est antérieur au plan gravé par Silvestre en 1668. En cette même année paraissait en librairie *l'Idée des Spectacles anciens et modernes,* mais il faut prendre garde que le privilège royal avait été octroyé dès « le jour de l'an de grâce » 1667. La description du théâtre qui s'y trouve en fin de volume, établie, l'auteur prend soin de le préciser, d'après les renseignements fournis par Vigarani lui-même, a donc été rédigée au plus tard en 1666. Nous en déduisons que le plan Silvestre correspond à l'état de la salle en 1662, étant peu vraisemblable que des modifications importantes y aient été apportées dans les quatre années qui suivirent l'inauguration. Par ailleurs, un plan daté de 1727 (Archives des Bâtiments civils) et donnant « l'Estat présent du palais des Tuileries » atteste que la disposition reproduite par Silvestre n'avait à cette époque subi aucun changement et sans doute, elle subsista telle quelle jusqu'en 1738, date à laquelle, Servandoni obtint la permission d'y produire « des représentations en décoration », c'est-à-dire des pantomines, ou même jusqu'en 1752 (17).

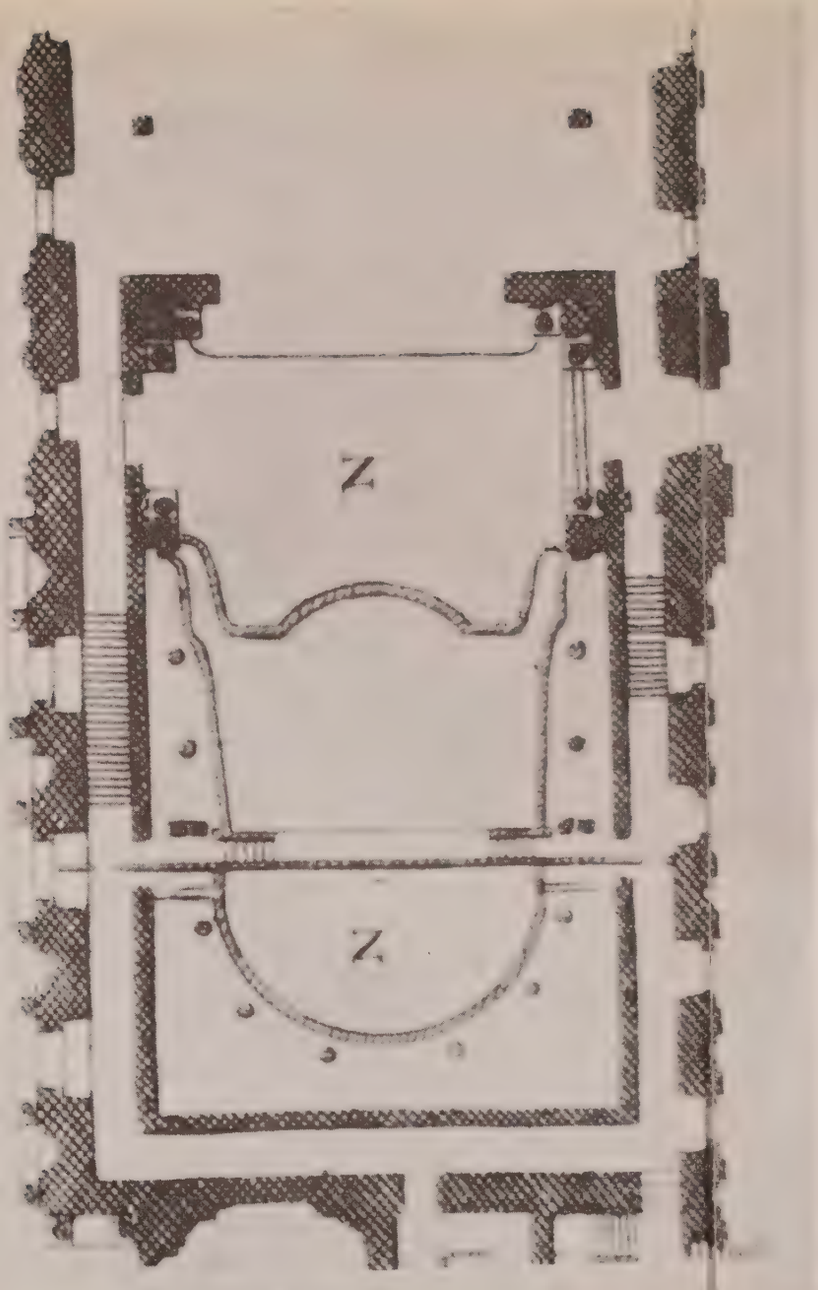
Il n'y apporta d'ailleurs que des aménagements de superstructure, puisque Soufflot ayant « reçu des ordres pour que la Salle des Machines soit exactement rétablie et remise dans l'état où elle était avant que Servandoni ait obtenu la permission d'y donner des spectacles » constatait, en 1758, après la faillite de l'entreprise, qu'il était « possible d'enlever les gradins, loges et amphithéâtres postiches sans rien détériorer » (18).

---

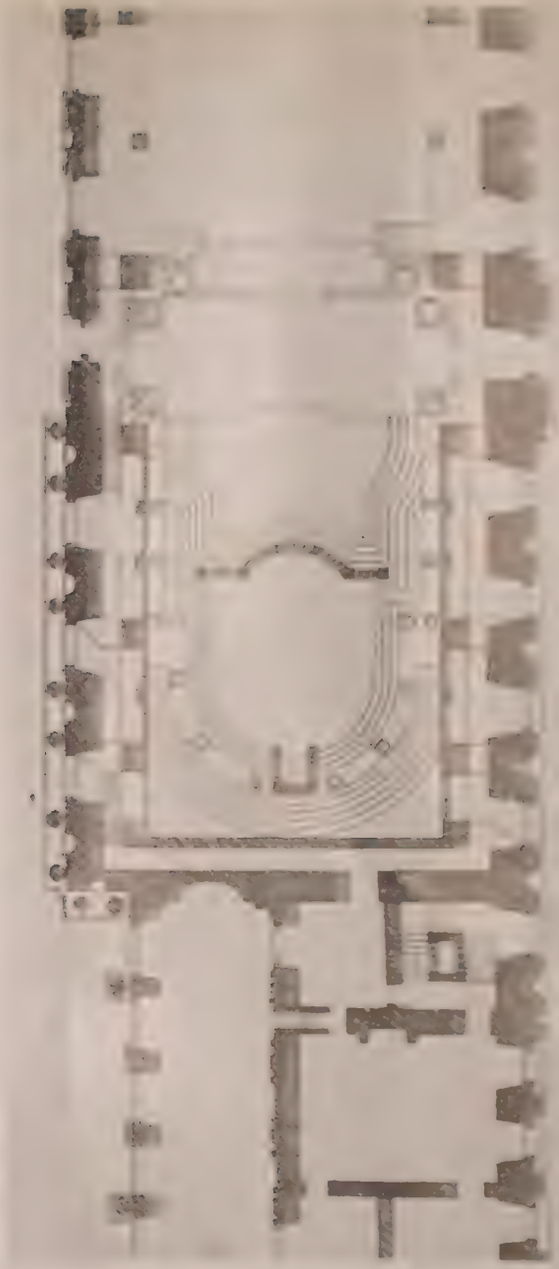
(16) Devis du 31 août 1661, signé par Ch. Errard, A. Le Nostre, Ant. de Ratabon et P. Coquart, Sr de la Mothe. Ce devis concerne les ouvrages de peinture et de dorure à faire à la salle du peuple — traduction de : *sala del popolo,* expression employée par les Vigarani dans leurs lettres — nouvellement construite au Palais des Tuileries. Ch. Errard se chargea de l'entreprise moyennant 32.000 livres tournoi. Les ouvrages d'architecture et la plupart des fonds étaient de couleur de marbre, avec chapiteaux et moulures dorés à or bruni ou passé, à l'exception de quelques colonnes et pilastres qui étaient de lapis feint. Quant aux sculptures elles étaient, en général, en blanc ou en doré. La teinte verte avait été adoptée pour les draperies et les étoffes (Charavay, *Invent. des autographes de la coll. Benj. Fillon,* t. II, n° 1643). On ne sait entre quelles mains est tombé ce document. Je cite les extraits et les résumés donnés par le catalogue. Remarquons que les deux ouvertures les plus éloignées devaient être plus ou moins obstruées par les degrés du fond de l'hémicycle.

(17) Date à laquelle la concession de cette salle lui fut, à nouveau, officiellement consentie — Lettre de d'Argenson du 29 février 1752, Archives Nationales, O1 1683.

(18) Lettres de Soufflot du 2 décembre 1752 et du 29 décembre 1758, id., *ibid.*



Théâtre des Tuileries
Plan de Vigarani publié par Blondel, *Arch. franç.* (IV, pl. 23).
Plan du rez-de-chaussée.



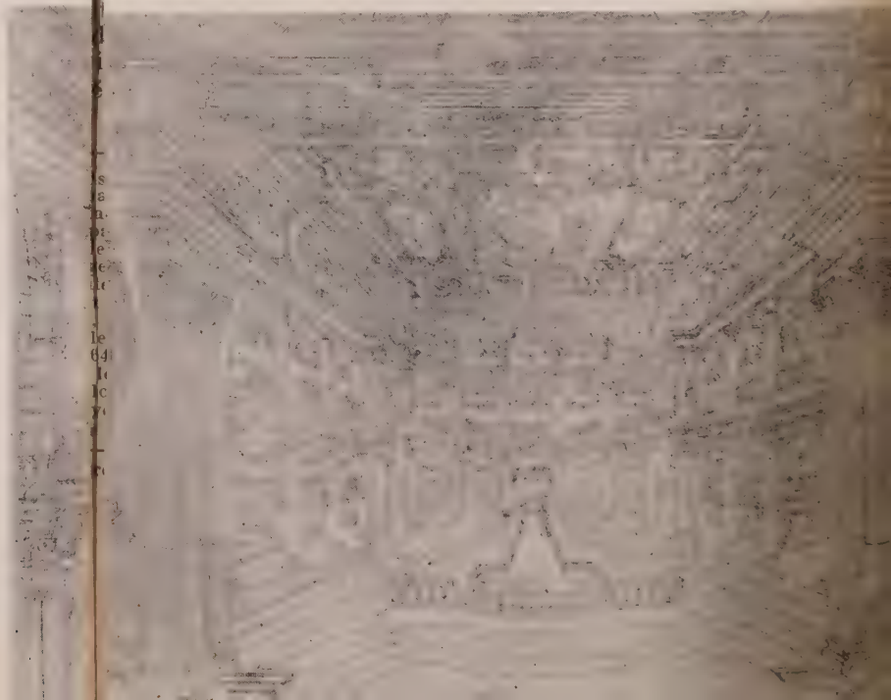
Théâtre des Tuileries
Gravé par Silvestre (1668)
sous une vue de la façade des Tuileries, côté Jardins

Tapisserie des Gobelins – Tenture des Mois et Maisons royales

N° 1. Le Mois de Janvier et le Louvre · *Psyché* de Molière et Pierre Corneille *(tissée de 1676 à 1680)*. *Photo Lemare.*

Intérieur d'une salle de Théâtre.

(Archives photographiques



Le dessin des Archives Nationales nous présente donc l'aspect de la salle au XVII^e siècle. Il la montre à peu près telle qu'elle était lorsqu'elle fut non pas transformée, mais semble-t-il seulement remise à neuf (1670) pour la première représentation de la *Psyché* de Molière et Pierre Corneille (17 janvier 1671). L'on en peut prendre une idée plus vivante et plus pittoresque en le confrontant avec une tapisserie des Gobelins (1676-1680) qui commémore et ressuscite les prestiges évanouis de cette soirée fastueuse. Entre des colonnes, des draperies et des guirlandes de pure invention, se développe une balustrade qui correspond à celle du dais royal. De l'autre côté de cette balustrade, sur les degrés qui communiquent au parterre, un officier de bouche soutient une lourde pièce d'orfèvrerie rehaussée de pierres précieuses, la nef royale (19), qui, normalement, contenait le couvert du Roi.

Il semble attendre l'entracte pour présenter à Sa Majesté et aux hôtes illustres qui l'entourent linges odorants pour essuyer la moiteur des mains et du visage et, peut-être, quelques bagatelles de bouche. Sur les côtés, deux gardes du corps, le fusil sur l'épaule. Au pied du dais, debout dans le parterre et en contre-bas, se presse une foule de spectateurs dont on n'aperçoit guère que les perruques frisées parmi lesquelles tranchent la tonsure et le collet d'un abbé, le capuchon d'un moine. A droite et à gauche, assis sur les degrés, avançant en rotonde, des personnes de qualité font valoir de somptueux habits. Dans l'éloignement, la scène où évoluent deux troupes de divinités agrestes témoignant par leurs danses et par leurs chants de la joie qu'elles ont d'accueillir la déesse de l'Amour.

Est-il possible de préciser encore la « fourchette » chronologique ?

Certains indices semblent autoriser cette ambition. Parmi ceux-ci, nous noterons :

1° L'aspect archaïque et démodé de quelques parties de la décoration qui, par là, s'apparente à celle du Petit Bourbon.

Nous rapprocherons de la gravure de Métezeau (20) montrant l'intérieur du bâtiment qui abrita les débuts de Molière et ses premiers succès parisiens :

a) les *balustres des loges*, en forme de fuseaux étranglés en leur milieu à l'exception toutefois de ceux de la loge royale et du haut dais simplement renflés du bas ;

b) l'ornementation de l'*entablement* réduite à une succession de « bossages » assez frustes.

---

(19) Celle qui est ici représentée fut commandée à l'orfèvre Gravet en 1665. Elle fut payée par échéances successives, dont la dernière fut portée dans les comptes de l'année 1671 avec la mention suivante : « à la Vve Gravet, pour parfait paiement de 13.500 livres pour la façon d'une neffe d'or enrichie de pierreries pour le Service du Roi : 1.500 livres. (Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi*, années 1665 à 1671.

(20) Publiée par Mme Horn-Monval dans la R.H.T., 1948, I, p. 46, pl. I.

2° Nous signalerons, en outre, la simplicité massive du linteau surmontant les portes du parterre, qui participe à ce même caractère. Celui-ci, dressé en forme de haute gorge à l'égyptienne, arrondi en bourrelet sur les bords, est, au centre, alourdi par un médaillon circulaire qui y est comme agrafé par les retournements en volutes du cadre découpé qui l'entoure.

Au-dessus s'aperçoit un segment de l'orbe circulaire d'un second médaillon. Rien de tel sur l'élévation de Blondel (un seul médaillon, mais accosté et soutenu de part et d'autre par deux enfançons ailés ; deux oiseaux sont logés sous l'encorbellement des consoles), laquelle, par ailleurs, signale deux statuettes d'Amour sur la balustrade du balcon. Pour plus de clarté, le dessinateur a délibérément supprimé l'une d'entre elles.

3° Le plan des premières loges s'avançant entre les colonnes comme des balcons rectangulaires au lieu de présenter des pans coupés et des arrondis (Blondel, pl. 28), mais ce n'est peut-être qu'une apparence.

4° Les consoles qui soutiennent les loges. Même remarque que ci-dessus n° 5.

5° Le petit mur à hauteur d'appui contre lequel viennent buter par la tranche les gradins entourant le parterre. Cet élément de construction ou mur d'échiffre, n'est pas indiqué sur le plan Silvestre, ni non plus sur la planche 27 de Blondel, puisqu'il s'élève précisément à l'endroit où furent pratiqués, au XVIII[e] siècle, de chaque côté du parterre, de petits escaliers facilitant la circulation entre celui-ci et le dais.

6° La distribution décorative, et d'ailleurs assez maladroite, du plafond. D'après quelques allusions contenues dans différentes sources littéraires et documents d'archives (21), il aurait comporté au centre un grand panneau ovale (22), encadré à pans coupés et entouré de quatorze ronds. C'est tout ce que nous en savons. C'est peu, mais suffisant pour accuser un désaccord assez net. Qu'il s'agisse d'un « remplissage » de fantaisie (et le fait n'aurait rien de surprenant) ou d'une première esquisse, cette observation jointe aux précédentes (dans la mesure où celles-ci ne sont pas imputables à une simplification imposée par un raccourci très accusé ou à des maladresses de mise en perspective) nous incite à attribuer au dessin une date contemporaine de la construction de l'édifice.

Si l'on fait entrer en ligne de compte que les plans de Vigarani ont été plusieurs fois discutés et remaniés (23), il ne semble pas

(21) Hautecœur, *Le Louvre et les Tuileries*, p. 86. Babeau, o.l.

(22) D'après le devis de 1661 (ci-dessus n° 16) cité par Babeau, *o.l.* p. 133, n° 2, il aurait représenté « le Roi sous la figure de Jupiter qui envoie la Paix tenant Mars enchaîné et produisant l'Hyménée qui foule aux pieds l'Envie et la Rébellion ».

(23) Rouchès, *Correspondanec des Vigarani*, Introd., p. XV et lettre 56, p. 16, n° 1.

inadmissible d'encadrer le document figuré des Archives Nationales entre les dates limites de 1659 et 1662. Nous aurions donc sous les yeux un projet peut-être à peu près contemporain du « petit modèle du théâtre » dont Vigarani annonce l'exécution terminée dans une lettre du 27 février 1660 (24).

Il conviendrait alors d'attribuer cette vue perspective non plus à Jean Bérain, mais aux Vigarani ou à leurs collaborateurs.

Telles sont les conclusions auxquelles m'a conduit l'examen de ce dessin que je n'ai trouvé — et ce sera l'excuse de cette hypothèse sans doute aventureuse — nulle part identifié, ni même mentionné.

Jacques HEUZEY.

(24) Id., *ibid.*, lettre 73.

DESSINS DE

COSTUMES de THÉÂTRE

de JACQUES DE BELLANGE et de L'ÉCOLE LORRAINE

La collection de Rothschild au Louvre possède une riche documentation sur le théâtre, en particulier seize volumes in-folio de dessins de costumes. Sept dessins inédits et anonymes tranchent sur les autres par leur valeur exceptionnelle qui les rend dignes d'être publiés ici. Qui en est l'auteur, quel en est le but, voilà les problèmes que nous voulons poser, sinon résoudre.

Ces dessins datent des années 1600 et ils portent la marque du maniérisme élégant de l'école lorraine. L'animateur de cette dernière, Jacques de Bellange, peintre de la cour ducale de 1601 à 1617, avait décoré le palais de Nancy et des églises, fait des portraits et collaboré aux fêtes de la cour ou à l'entrée à Nancy en 1606 de Marguerite de Gonzague-Mantoue, seconde femme du fils du duc Charles III, le futur duc Henry II. De son activité, il subsiste quelques peintures, une quarantaine de gravures et deux fois autant de dessins, œuvres animées d'un feu incomparable et très admirées par notre époque. Or Bellange s'intéressait au théâtre et aux divertissements de la cour, les archives en font foi et nous en avons aussi pour preuves une suite gravée par Crispin de Passe d'après ses inventions, des Mimiques et facéties à l'italienne, curieuses scènes de théâtre qui tiennent de la commedia dell'arte et des tabarinades et surtout une suite qu'il a gravée lui-même de quatre pièces, dont l'une porte la mention : Hortulana. Ces Jardinières, mêlent les détails antiquisants et les notations réalistes, vases ornés de dragons ou cabas remplis de fruits, joyaux de style renaissance et fichus, tabliers de vraies paysannes. Elles se souviennent des ballets dont Bellange s'était occupé et qui étaient dansés par Marguerite et ses dames.

A cette suite se rattachent des dessins à la plume et au lavis déjà connus et un dessin de la collection Rothschild qui est inédit (fig. I). La figure se rapproche surtout de la plus réaliste des jardinières non sans reprendre des détails des autres gravures, mais elle est plus mince, plus délurée, elle marche rapidement et le vent anime les étoffes. Le travail à la plume et au lavis bleu, nerveux et spirituel, a le même charme que pour d'autres œuvres qu'on peut placer vers 1613 et il s'agit toujours d'improvisations avec des retouches, une imprécision, une sorte d'inachèvement voulu, qui en augmente la poésie. Mais cette figure, quoique née des Ballets, ne se rapporte à aucune fête précise.

En contraste total, une joueuse de tambourin (fig. II). Longue et légère malgré son costume qui s'enfle, les plis de la robe s'épanouissant en gerbe, l'écharpe voltigeant, elle avance et se dresse comme soulevée par le rythme, elle brandit le tambourin et tourne vers le spectateur son visage masqué et le masque lui-même a une expression de bonheur.

Fig. 1. – Bellange. Jardinière au vase
Plume et lavis bleu. *(Paris – Louvre, Coll. de Rothschild).*

Fig. 2. - Bellange (?) Musicienne au tambourin
Plume, aquarelle. *(Paris - Louvre, Coll. de Rothschild).*

Fig. 3. – Bellange (?) Cavalier oriental
Plume, aquarelle. *(Paris - Louvre, Coll. de Rothschild).*

Fig. 4. - Lallemant (?) Oriental
Plume *(Paris - Louvre. Coll. de Rothschild).*

Fig. 5. - Lallemant (?) Renard-ermite
Plume, aquarelle. *(Paris - Louvre, Coll. de Rothschild).*

Fig. 6. - Lallemant (?) Page
Plume, aquarelle *(Paris - Louvre Coll. de Rothschild)*

Fig. 7. - Lallemant. Dame à la flèche
Plume, aquarelle. *(Paris - Louvre, Coll. de Rothschild).*

Elle se rapproche de plusieurs figures féminines de Bellange aussi animées; elle porte des ornements qui ont le goût de ceux que l'artiste prodigue; les contours sinueux, les petites hachures sont caractéristiques, mais rien n'est oublié, pas même la perle de l'oreille et son ombre, rien n'est laissé au hasard, et ce travail réfléchi étonne de la part de l'artiste. Plus étonnant encore le coloris, non pas un lavis monochrome, mais des nuances variées à l'aquarelle, des dominantes roses et rouges pour l'aigrette, la robe, les souliers, du bleu pour les rubans de la robe ou les bas, des verts pour les plumes, l'écharpe ou les gants, du jaune pour les joyaux et même, çà et là, des rehauts argentés que le temps a rendu grisâtres. On hésiterait à rendre ce dessin à Bellange, car nous ne connaissions pas encore d'œuvres de ce genre, si nous ne savions qu'il avait fait des dessins rehaussés de couleurs et d'argent qui sont perdus et si le travail ne mêlait la sûreté à l'audace. La précision même du travail, la splendeur du coloris, le luxe des détails étaient nécessaires si l'on admet que l'artiste donne une figure des fêtes de la cour et aussi exactement que possible. Le miracle est que sa création, très différente sans doute de celles que nous possédons déjà, reste belle, d'une beauté un peu barbare, mais riche d'une vie forte.

Ce serait aussi à Bellange qu'il faudrait rendre le dessin aquarellé d'un cavalier oriental (fig. III), bien campé sur sa monture piaffante, le bouclier allongé au côté; la bête en raccourci, le cavalier retourné vers le spectateur se présentent comme dans d'autres dessins de l'artiste. De nouveau des tonalités vives, des verts pour l'aigrette, le bouclier ou la tunique, du bleu pour les ornements du costume, les bottes ou le turban, du rose vif pour le carquois orné d'une figure violette, du violet pour la selle ou les ornements du poitrail et si le cheval est beige ou orange, la queue s'enrichit de violet et la crinière de rose pâle; même une bande violâtre barre le poitrail et la crinière comme si la bête avait été teinte. Partout des détails : la figure ailée du carquois, le masque cruel, la tête du cheval aux yeux presque humains, le pied cramponné à l'étrier, les pattes nées de quelques traits, tout est digne de Bellange. Le travail, s'il est parfois sec ou trop minutieux, par exemple pour les broderies, garde en général la verve habituelle à l'artiste, avec des hachures parallèles, même dans le lavis, des lancées hardies, des modelés délicats et aussi des violences telles qu'un coup de pinceau fait naître des plis et que la couleur dépasse les contours. Cette maîtrise rappelle les meilleurs dessins de la période 1610-1615.

Les deux dessins se rattacheraient selon nous à des fêtes de la cour, un combat à la barrière et un ballet, donnés lors d'un carnaval de cette époque et si les turqueries sont trop goûtées à la cour de Nancy pour qu'il soit possible de préciser l'année, l'essentiel est que nous avons pour la première fois des documents sur les fêtes : nous constatons qu'elles étaient somptueuses et à la dernière mode. Alors que les archives nous faisaient soupçonner le rôle de Bellange dans ces fêtes, nous en avons maintenant des témoignages figurés qui précisent son idéal, et son habileté et nous voyons aussi qu'il est capable de garder sa liberté malgré les entraves qui lui étaient imposées. L'idée que nous nous faisons de lui s'enrichit encore.

Voici maintenant des dessins plus difficiles à interpréter. Et d'abord un oriental à pied (fig. IV), exécuté à la plume, qui, à première vue, se rattache au cavalier et qui semble devoir être attribué aussi à Bellange. On y retrouve l'un de ses procédés favoris, les champs de hachures parallèles, mais le travail ici est trop inflexible et mécanique, avec des lignes trop appuyées ou hésitantes et les mains sont mal rendues : nous avons affaire à une imitation de la technique du

lorrain et non à un original de ce dernier. Nous proposons à titre d'hypothèse qu'il s'agit d'une copie de l'une des créations de Bellange.

Les dessins aquarellés qui suivent, présentent aussi à première vue de telles analogies avec les précédents qu'on est tenté d'abord de les rendre à la même main, mais un examen attentif force de les rapprocher de l'oriental à la plume. La plus étrange de ces créations est un personnage de mascarade ou d'entrée de ballet (fig. V), à la fois pèlerin avec sa capuche noire ornée de coquilles jaunes, fou avec ses anneaux et ses grelots jaunes, Diogène avec sa lanterne, renard avec sa queue orange et ses oreilles jaunes qui percent le chapeau noir. Chemise noire qui jaillit des crevés, veste et chausses verdâtres, il sautille sur place et son visage hirsute n'est que sarcasme et cynisme. On notera l'épaisseur des cernes, la brièveté des hachures qui s'incurvent et s'effilent, la facilité des arabesques, la maladresse des mains. Et on retrouvera des mains trop petites, des petits traits effilés et recourbés, des broderies trop soignées, des courbes qui s'engendrent les unes dans les autres, des tonalités violentes et surtout des rouges et des verts dans deux autres dessins aquarellés, un page souriant (fig. VI) dont le manteau court et le bonnet exagèrent les modes des années 1500 et une femme qui tient une flèche (fig. VII), apparition imposante, démesurée, à la coiffure trop haute, aux pieds et au visage trop petits, qui mêle des réminiscences des déguisements à l'antique des années 1550 à des détails de la mode des années 1600. Malgré les analogies graphiques ou décoratives avec l'art de Bellange, par exemple la figure plaquée sur l'épaule de la femme à la flèche, ces trois dessins sont non de Bellange, mais d'un imitateur.

Au même artiste, on pourrait attribuer d'autres dessins donnés à tort à Bellange, ainsi deux études à la plume de personnags assis et on reconnaît sa main dans deux dessins à la plume et au lavis bleu presque semblables, l'un au musée lorrain, l'autre dans une collection suisse, qui montrent une jeune fille, une entremetteuse et un barbon séducteur. Les deux dessins sont en relation étroite avec une autre scène de séduction, une gravure sur bois en camaïeu de Businck d'après une invention de son maître Georges Lallemant.

Lallemant, fixé à Paris dès 1601, a tenu un atelier très fréquenté et après avoir travaillé pour la ville et pour l'église, il était arrivé à se faire apprécier à la cour au point de devenir peintre du Roi en 1626 et malgré le retour d'Italie de Vouet en 1628, il était resté en faveur jusqu'à sa mort vers 1635. Il était d'origine lorraine; il avait pour protecteur François de Vaudémont, le futur duc François, qui, semble-t-il, a cherché à l'attirer à Nancy vers 1618 juste après la disparition de Bellange et comme pour le remplacer : dans son art éclectique, on relève plus d'une nuance bellangesque. Il serait séduisant de lui donner les quatre dessins de la collection de Rothschild qui ne sont pas de Bellange. Mais dans ce cas, quel serait le but de ces œuvres ?

Le plus simple serait d'admettre que le parisien a copié des inventions du nancéien et on aurait ainsi l'explication des analogies entre les deux groupes d'œuvres. Lallemant augmenterait indirectement nos connaissances sur les fêtes de la cour de Nancy. Nous aurions trois figures orientales, le cavalier, le serviteur, la musicienne, qui feraient partie d'un même cycle avec un ballet et un combat à la barrière. Mais étant donné les analogies des silhouettes du serviteur oriental et du page, ce dernier pourrait être le fragment d'un autre ensemble opposé à celui des infidèles et d'autre part Bellange a dessiné trois cavaliers, (deux au Cabinet des Estampes de Berlin, le troisième qui est inédit au Louvre), un oriental, qui est l'infidèle, un chevalier qui est le chrétien, un troisième à l'antique qui évoque l'antiquité : ces

improvisations brillantes qui sont des variations sur des divertissements de la cour au même titre que les jardinières permettent d'imaginer à côté du cycle oriental un second ensemble où le page aurait joué son rôle avec d'autres personnages travestis de façon à rappeler les modes européennes tandis que la dame à la flèche serait le débris d'une suite antique et le renard-ermite le témoin d'une entrée de ballet.

On pourrait aussi admettre que les quatre dessins attribués à Lallemant sont, non des copies, mais des œuvres à la manière de Bellange. Dans ce cas, faut-il y voir des fantaisies gratuites, appréciées pour leur beauté, utiles aussi pour les fêtes du temps à cause de leur précision? Peut-on aller plus loin et les mettre en relation avec les fêtes de la cour de Louis XIII, cette cour où Lallemant joue un rôle? Il est impossible pour le moment de les rattacher à aucun divertissement précis de la cour de France. La solution du problème serait facilitée par la découverte d'autres œuvres du même goût que celles que nous publions ici et nous demandons aux historiens du théâtre de nous aider (1).

B. DAHLBAECK et F.-G. PARISET.

---

(1) Les dessins se trouvent dans les albums non paginés des *Costumes de théâtre*, de la col. de Rothschild. T. I, Renard-ermite, H. 347 mm, L. 210 mm; T. II, Musicienne au tambourin, H. 363 mm, L. 224 mm; Page, H. 387 mm, L. 210 mm; Cavalier oriental, H. 342 mm, L. 237 mm; Dame à la flèche, H. 304 mm, L. 207 mm; Jardinière au vase, H. 120 mm, L. 99 mm. - T. III, Oriental, H. 297 mm, L. 201 mm. — Noter qu'une coll. particulière posséderait une figure semblable que nous n'avons pas vue et qui serait donnée à Bellange. — Nous remercions M. André Blum, conservateur de la coll. de Rothschild, de nous avoir autorisés à étudier la série et Mme Coblentz de nous avoir aidés dans notre travail. M. Dahlbaeck qui va publier dans le Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français des dessins de Bellange et de son école, de la coll. Tessin, dont une Jardinière, avait chargé M. Bjurström d'examiner si la collection parisienne possédait des dessins de l'école lorraine et après sa réponse affirmative, il avait repéré six dessins, puis M. Pariset, suivant l'élan des Suédois et ayant été admis à son tour à travailler dans la collection a retrouvé un septième dessin et a tenté de classer et d'interpréter l'ensemble. Sur Bellange, voir ses articles, en particulier, « *Examen de quelques gravures* », Arch. Alsaciennes Hre de l'Art, XIII, 1934, p. 32 sq., avec les repr. des Mimiques à l'italienne, fig. 14-19, p. 55 et pp. 60-61, « *Figures féminines de Jacquez de Bellange* », Bull. Soc. Hre Art Français, 1950, p. 27 sq. avec les repr. des quatre gravures des Jardinières et de quatre dessins. Voir aussi « *Documents sur Georges Lallemant* », Bull. Soc. Hre Art Français, 1952, p. 168 sq.

UN ANNIVERSAIRE THÉATRAL EN HOLLANDE

LE THÉÂTRE ROYAL DE LA HAYE

Dès le XVIII[e] siècle, il y avait, à peu près à l'emplacement de l'édifice actuel, au coin des rues Casuarie et du Théâtre, une scène française qui semble n'avoir connu, il est vrai, qu'une vie intermittente. De l'aspect extérieur de la salle nous ne savons pas grand'chose mais on peut présumer qu'il n'avait rien de remarquable car dans une description d'époque nous trouvons cette observation laconique : « L'intérieur est propre... » sans un mot sur le bâtiment lui-même. Peut-être ne saurions-nous pas davantage sur cette scène si un hasard favorable n'avait fait séjourner aux Pays-Bas aux environs de 1760 un publiciste français, le sieur de Chévrier, qui y publia non seulement des livres mais encore deux périodiques, *Le Colporteur* et *l'Observateur des Spectacles ou anecdotes théâtrales.* Grâce à Chévrier nous connaissons le nom de quelques ballets représentés en 1762 et nous savons qu'ils étaient l'œuvre d'un certain Pitrot « maître de ballet et premier danseur du théâtre français de la rue Casuarie ». Peut-être s'agissait-il de Pietro ou de son fils qui dansaient à Paris en 1753 à l'Opéra-Comique des foires Saint-Germain et Saint-Laurent ? L'étoile de la troupe était Rosette Baptiste, la même qui avait tenu depuis 1755 les rôles d'*amoureuse* à la foire Saint-Germain.

La vie de *L'Observateur des Spectacles* fut éphémère : Chévrier mourut brusquement d'une indigestion de fraises consécutive à une partie fine qu'il s'était offerte à la plage voisine de Scheveningue.

Nous savons, par des sources hollandaises, que Rosette Baptiste quitta La Haye en 1767, après un séjour de dix ans, mais pour le surplus l'histoire de cette petite scène demeure entourée d'obscurité. Nous n'ignorons point pourtant que des artistes de ce théâtre se produisaient occasionnellement au cours de fêtes fastueuses organisées en son hôtel par un riche Portugais, Francisco Lopez de Liz. Nous avons trouvé une référence à ces fêtes dans les *Mémoires* du marquis d'Argens. Ce dernier qui appartenait à une famille de gens de robe du Midi avait vécu une jeunesse aventureuse qui l'avait conduit, par le

détour de certaines amours théâtrales, jusqu'en Turquie. Puis, il avait servi sous l'uniforme mais un accident l'ayant contraint d'abandonner la carrière militaire, il partit pour les Pays-Bas dans l'intention d'y vivre de sa plume et il y réussit. Les libraires hollandais publièrent de nombreux livres de sa main et la renommée de d'Argens fut bientôt telle que Frédéric-le-Grand de Prusse l'invita à venir se joindre à la petite société philosophique réunie à Potsdam et dont Voltaire fut, quelque temps, le plus bel ornement. D'Argens se fit longtemps prier mais accepta finalement le poste de directeur du théâtre de Frédéric. Il eut ainsi l'occasion d'introduire de nombreux artistes français à la Cour de Prusse et notamment deux nièces de Mlle Sallé, l'illustre rivale de la Camargo et créatrice des *Indes Galantes*. L'une de ces demoiselles Cochois était danseuse, l'autre comédienne. Cette dernière, femme d'une intelligence et d'un caractère remarquables, devint la marquise d'Argens. C'est, dit-on, avec la danseuse Barberina, la seule femme qui ait habité Sans-Souci.

Voici ce qu'écrit d'Argens :

« J'ai été, pendant mon séjour à La Haye, à un fort beau concert, que donne le célèbre Francisco Lopez de Liz, juif portugais qui a des richesses immenses. Cette assemblée se tient chez lui tous les mardis, dans une salle superbe par la dorure et les ornements. Tout honnête homme peut y aller. Il est sûr d'y être parfaitement bien reçu. Les rafraîchissements et les confitures y sont répandus avec profusion. On dit que la dépense de ce concert va à plus de quatre-vingt mille livres de notre monnaie par an. Je le croirais sans peine. Je n'ai vu chez aucun prince souverain rien d'aussi magnifique... J'ai eu une conversation assez plaisante avec ce riche particulier sur les filles de l'opéra. Il doit les connaître mieux que personne. Elles lui ont assez coûté. C'est en vérité un fort honnête homme et généralement aimé dans ce pays. »

Ces prémices donneront une idée des spectacles auxquels se complaisait dès cette époque la société de la ville. On ne s'étonnera donc pas de voir créer aux Pays-Bas, au début du XIX[e] siècle, et s'y maintenir pendant plus de cent ans, un théâtre de langue française.

En 1760, un prince de Nassau-Weilburg avait acheté huit bâtiments à l'emplacement de l'actuel théâtre, dans le dessein d'y faire construire un palais. Les travaux avancèrent très lentement et, vers la fin du siècle, le prince s'étant désintéressé de son projet, le gouvernement hollandais lui racheta la partie déjà construite et la loua à un groupe de mécènes. Ceux-ci transformèrent le bâtiment en un coquet théâtre pouvant contenir 712 spectateurs dont 157 avaient des sièges à l'orchestre. Pour s'assurer de la solidité des balcons, on employa le procédé classique consistant à les remplir de soldats ! L'épreuve de sécurité fut concluante mais l'architecte Pieter de Swart ne recueillit pas l'approbation unanime de ses contemporains pour l'aspect extérieur du théâtre que l'on a pourtant considéré depuis lors comme son chef-d'œuvre et comme l'une des plus belles réalisations du genre. Sa façade de style Louis XVI classique charme

l'œil par la justesse de ses proportions et la noblesse de ses lignes.

Ce théâtre fut, pendant près d'un siècle, occupé conjointement par une troupe hollandaise et une troupe française. L'inauguration eut lieu en avril 1804 avec une adaptation néerlandaise de la *Sémiramis* de Voltaire jouée par la troupe de Ward Bingley. Johanna Wattier, tragédienne réputée d'Amsterdam, prêta son concours à cette représentation qui débuta par un prologue, « Hommage à Apollon ». La même artiste revint plusieurs fois à La Haye les années suivantes. En 1811, elle joua *Phèdre* à Amsterdam avec Talma devant Napoléon. Si nous en croyons les chroniqueurs de l'époque, l'Empereur fut tellement enthousiasmé qu'il voulut nommer Johanna Wattier « pensionnaire du Théâtre Français » avec des émoluements de deux mille francs par an. L'artiste fut plus sensible encore, dit-on, à l'appréciation de Talma qui déclara n'avoir jamais vu de meilleure Phèdre.

Les deux compagnies jouaient à jours fixes et les prix des places au balcon étaient de deux florins à la comédie hollandaise et trois florins aux spectacles français. Toutes les places étant plus chères pour ces derniers, on en a conclu non sans raison qu'ils étaient plus courus. Nous trouvons ici un témoignage non équivoque du degré culturel élevé de la population haguenoise capable de goûter les spectacles dans une langue étrangère, fût-ce une langue dont l'usage était aussi internationalement répandu que la langue française. Il faut reconnaître également que la troupe française avait l'avantage de pouvoir jouer la première les nouveautés parisiennes qui n'étaient représentées qu'ultérieurement en traduction néerlandaise. D'autre part, la possibilité de participer ainsi d'une façon directe à la vie théâtrale la plus brillante de l'Etranger constituait, sans aucun doute, une source d'enrichissement culturel pour la population.

En 1830, la municipalité acquit le théâtre et accorda un subside de 30.000 florins à la compagnie française. Le roi Guillaume Ier y ajouta 24.000 florins prélevés sur sa cassette et mit en outre son orchestre fraîchement constitué à la disposition de cette compagnie. Ceci permit la constitution et l'essor d'un véritable Opéra français qui, pendant les années 1830 à 1853, fut considéré comme la troisième scène lyrique d'Europe. En 1841, le théâtre devint possession royale et le baron Sirtema van Grovestins en fut nommé intendant. Depuis cette année et jusqu'en 1853, l'Opéra français reçut de 100.000 à 130.000 florins de subsides annuels.

En 1853, le théâtre passa à nouveau sous le contrôle de la municipalité et il semble que pour l'Opéra français la période la plus brillante (tout au moins au XIXe siècle) fût passée. En 1860, un certain Marcel Brio publia même un pamphlet intitulé *Grandeur et décadence du Théâtre Royal français de La Haye.* Le public se lassait d'entendre toujours les mêmes opéras de Donizetti, Meyerbeer et tutti quanti. Le déficit augmentait à chaque saison bien que la population de la ville se fût fortement accrue depuis un demi-siècle. Aussi la direction du théâtre

suggéra-t-elle d'augmenter le nombre des places dans la salle et de diminuer le prix des billets. On procéda alors à d'importantes transformations qui permirent d'ajouter 260 places ce qui porta le total des sièges à 972.

Les critiques hollandais sont d'accord pour reconnaître que, pendant une grande partie du XIX[e] siècle, le niveau des représentations de comédie en langue néerlandaise fut médiocre. Mais de cette période ingrate dont nous venons de parler un nom se détache et demeure très cher aux amateurs de théâtre de ce pays : celui de Suze Sablairolles, « la fleur du théâtre de La Haye ». Elle avait une grâce innée qui la faisait comparer aux comédiennes françaises. Elle mourut prématurément.

En 1901, la concession du théâtre passa exclusivement à l'Opéra français. Celui-ci allait connaître à nouveau une période exceptionnellement brillante qui atteignit son apogée après 1914, quand la direction fut confiée par la municipalité à l'excellent baryton de l'Opéra de Paris, Léopold Roosen. Celui-ci, très effectivement soutenu par les milieux de la Cour de La Haye et notamment par la Reine-Mère, protectrice des arts, fut un directeur avisé et fastueux, engageant les meilleurs artistes et dépensant sans compter pour réaliser des mises en scènes somptueuses et pour monter des œuvres nouvelles. Le théâtre venait, une fois de plus, d'être restauré et modernisé. Roosen, aidé par une brillante équipe de décorateurs hollandais, fit fabriquer dans les ateliers du théâtre un jeu complet de décors et d'accessoires nouveaux et, pendant plusieurs années, un public nombreux et enthousiaste se pressa aux représentations.

Parmi les anecdotes amusantes qui ont longtemps couru les salons de La Haye au sujet de cette période, il y a celle de cet antiquaire qui, à chaque représentation de *Butterfly* (interprété par l'extraordinaire Zorah Dorly à qui, si nos souvenirs ne nous trahissent pas, Puccini avait confié la création du rôle en français) venait s'asseoir à la première rangée des fauteuils et semblait littéralement fasciné. Cette assiduité finit par être remarquée des interprètes et les intrigua jusqu'au jour où l'intéressé, cédant à une passion que seule la possession pouvait apaiser, se présenta à la direction du théâtre et offrit une somme rondelette pour acheter les deux superbes vases qui faisaient partie de la mise en scène! Pour ne point le vexer on dut lui cacher que ces trésors tant convoités étaient le produit de l'ingéniosité de son compatriote Van Dam, le créateur d'accessoires du théâtre et qu'ils avaient pour matière première une quantité invraisemblable de vieux journaux que Van Dam avait fait macérer dans un bain de son invention et qu'il avait ensuite modelés et recouverts de superbes peintures orientales !

Ici se place également l'épisode Mata Hari. Sans faire partie du personnel de la danse, elle fut engagée en 1914 pour une série de représentations. Les artistes de la danse considéraient avec un étonnement voisin de la stupeur cette étoile tombée du ciel qui ignorait jusqu'aux éléments de la danse classique;

ses danses paraissaient peu en harmonie avec le cadre de l'Opéra. Le public, assez surpris également de voir la danseuse évoluer dans un très simple appareil, ne les goûta guère. On peut dire que Mata Hari ne remporta qu'un succès de curiosité ou peut-être plus exactement de scandale et l'engagement ne fut pas prolongé.

La guerre en provoquant le reflux sur le territoire hollandais d'un certain nombre d'artistes de valeur, permit de recruter un ensemble d'une rare qualité à la tête duquel on put applaudir notamment deux ballerines italiennes.

L'Opéra français ne put pas prolonger son existence au-delà de la première guerre mondiale. La période brillante de la direction Roosen fut donc son chant du cygne. Les vedettes reprirent le chemin de la France et, parmi elles, la basse Scapini-Leroux, le baryton Léopold Roosen qui retourna à l'Opéra puis à l'Opéra-Comique en même temps que la première chanteuse légère Mme Emma Luart. Le premier ténor italien Salvaneschi qui avait appris ses rôles en français à La Haye demeura dans le pays pour se consacrer au professorat.

Le théâtre fut désormais occupé par des troupes locales de comédie. L'essor du théâtre hollandais depuis un demi-siècle, la riche floraison d'acteurs et de metteurs en scène de talent, lui permet d'occuper le plateau plus qu'honorablement. Actuellement, c'est la « Haagse Comedie » qui assure les représentations régulières. La vedette de cette compagnie est Mme Ida Wasserman. Son visage grave et fin, un tempérament dramatique doublé d'une rare intelligence des rôles qu'elle interprète, font d'elle l'enfant gâtée du public haguenois. C'est une parfaite artiste et elle mérite le succès qui lui échoit.

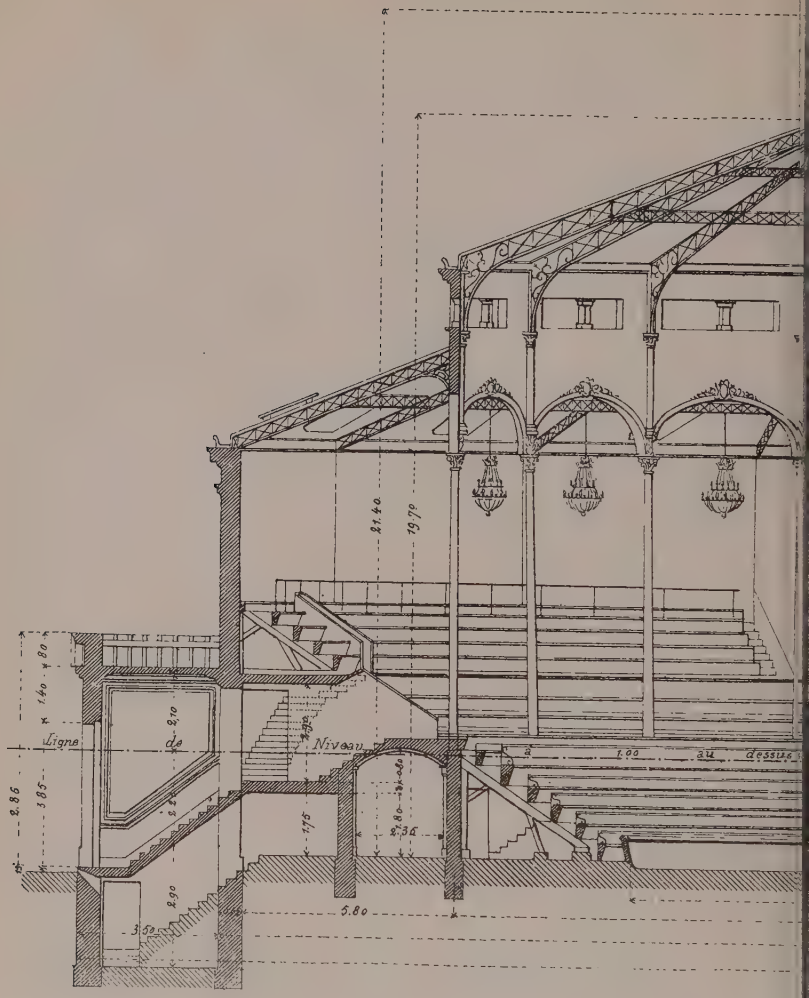
Mais en cette année anniversaire, la plus grande vedette sera ce vieux théâtre qui vient, une fois encore, d'être rafraîchi et embelli. Le directeur actuel, M. van Leersum est un fin lettré. Il nous a parlé avec émotion de la visite que lui rendit Jouvet au cours de laquelle le grand comédien remarqua immédiatement l'une des particularités de la salle, son acoustique exceptionnelle.

Beaucoup d'ombres illustres ou gracieuses — dont nous avons évoqué quelques-unes dans les lignes qui précèdent — hantent sans doute ces parages où Anna Pavlova mima pour la dernière fois, en 1931, mais avec une tragique et implacable vérité, *La Mort du Cygne*. Sans doute communient-elles avec nous dans les vœux que nous formons de voir le Théâtre Royal de La Haye continuer à servir l'Art avec autant d'éclat qu'il le fit dans le Passé.

Georges Isée.

Reproduction d'une affiche du Cirque Fernando
Photo Collection Adrian fixée par Gil Pax.

Fig. 4.-Coupe transvers



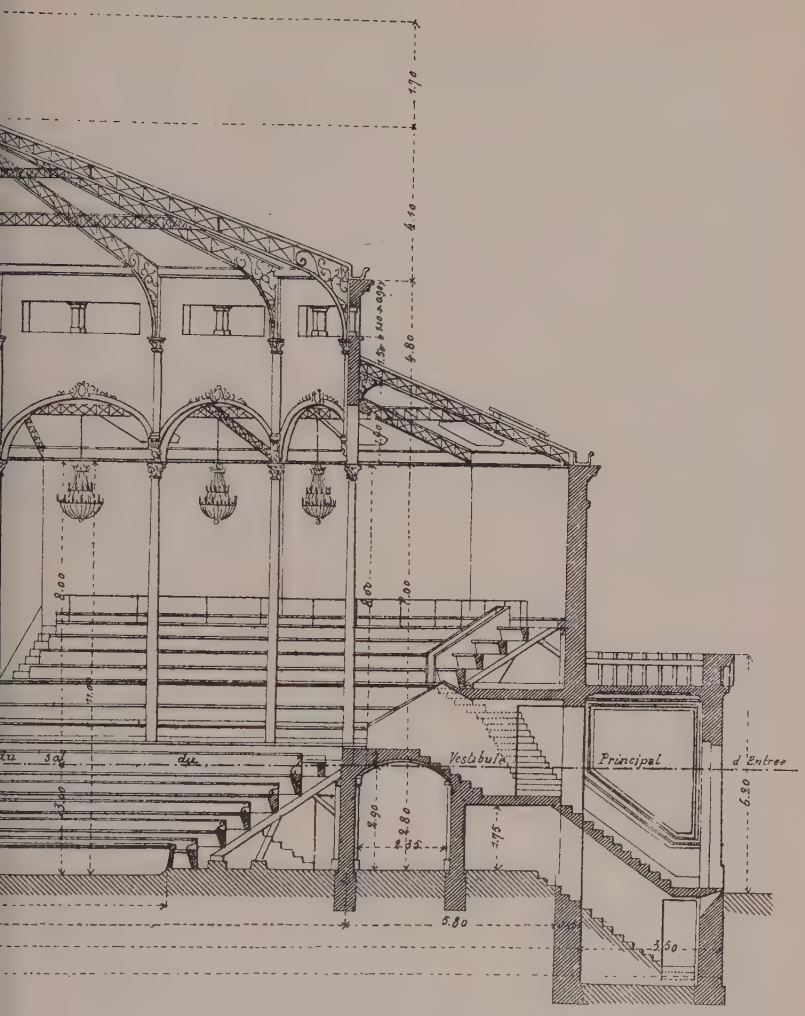
Eche

0 1 2 3 4 5 6 7

Le Nouveau Cirque Fe

(Colli

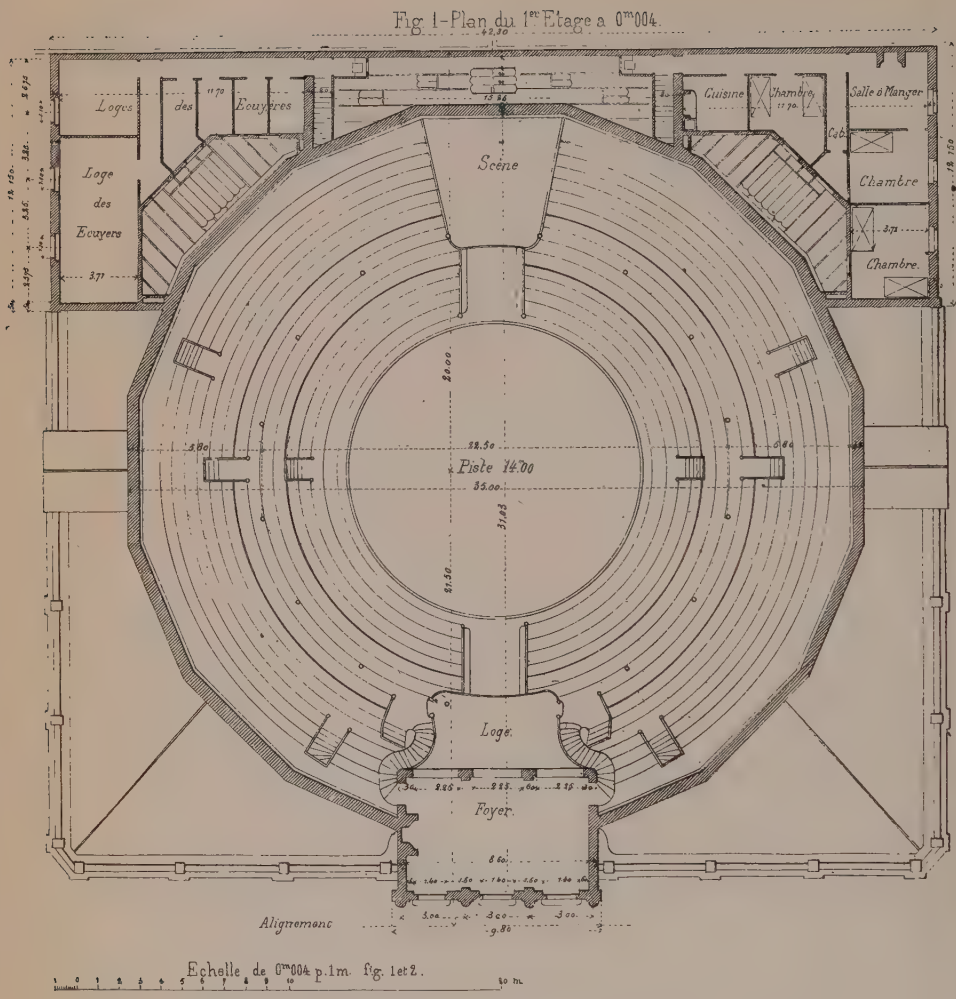
à 0m. 005 pour 1 mètre.



mètre. Fig. 1. 2 et 4.

10 mètres.

Gridaine, architecte
y).



Le Nouveau Cirque Fernando, par M. Gridaine, architecte
(*Collection Jean Delannoy*).

(Archives Medrano)

NOTES POUR SERVIR A L'HISTOIRE
DU
CIRQUE MEDRANO

En 1830 nait à Courtrai (Belgique) Ferdinand Baert. Son père est boucher et espère que son fils lui succédera.

Mais en 1847 passe un chapiteau : Le Cirque Gautier. Le jeune Ferdinand Baert, poussé par une irrésistible vocation, décide de « faire du cirque ». Il suit la caravane enchanteresse. Engagé, son premier travail est de soigner les bêtes, d'aider au montage, d'être cet homme à tout faire que dans le langage banquiste on nomme « galoupe ». Son enthousiasme n'en est pas émoussé. Ferdinand, que l'on appelle Fernando, répète en secret pour vraiment « faire du cirque ». Un soir, il montre au directeur, Didier Gautier, le fruit de ses efforts. Alors Gautier devient son professeur. Exempté du service militaire par sa petite taille, le cœur heureux grâce à l'amour partagé d'une jeune fille de la troupe, Marie de Seck, Fernando touche son rêve : il a un « numéro ». L'Angleterre, l'Allemagne, la Hollande, la France (longtemps il fut pensionnaire de Dejean) l'acclament.

Et, en 1872, à son tour, il possède son cirque. Ce modeste chapiteau, né à Vierzon, atteint la capitale un an après sa création, et le 9 août 1873, il se pose à Paris dans un terrain, vague, imbâti, sis entre la rue Lallier et la rue des Martyrs. Ce qui semblait une escale, devient un hâvre, s'avère un but. Des palissades succèdent aux toiles du pourtour.

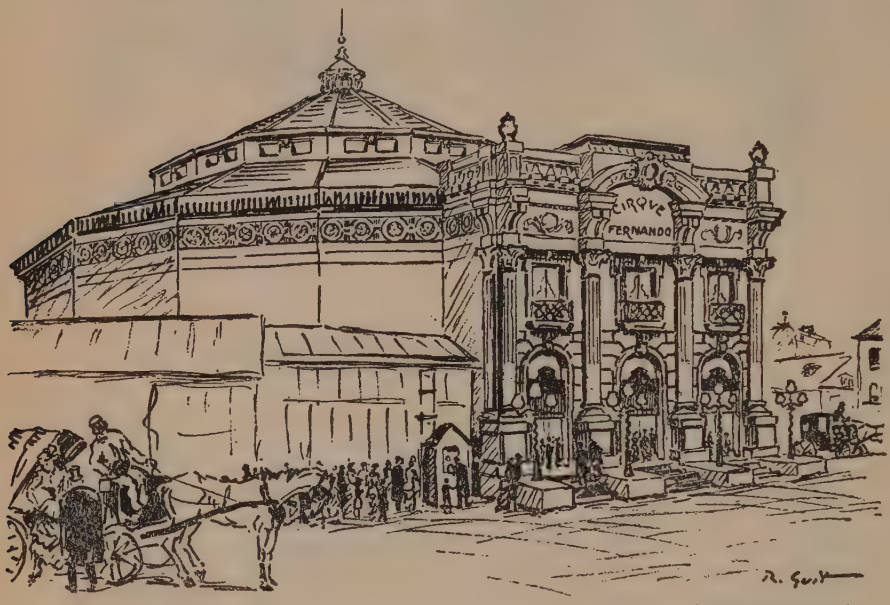
Le 25 juin 1875, il devient Cirque fixe en pierres. Les programmes, où le cheval est roi, s'auréolent surtout de la présence d'un clown : Medrano qui crie : « Boum-Boum » à l'orchestre, d'une telle façon que l'on oublie son patronyme au profit de cette exclamation.

Né à Madrid le 30 septembre 1849, Medrano avait d'abord été connu comme danseur, acrobate à terre (il avait fait partie de la célèbre troupe Balaguer), aérien avec Léopold Salonne.

En 1882, le fils de Ferdinand Baert, Louis Fernando, succède à son père. Et c'est la ronde des programmes. On est à l'époque des pantomimes héroï-comiques ; citons entre autres *Mazeppa* en 1887.

En 1888, un spectacle est à marquer d'une pierre blanche : la première revue de cirque « *En selle pour la revue* ». Puis le clown Medrano, répondant à l'invite qui lui est faite de mettre en piste des revues au Nouveau Cirque, quitte le Boulevard Rochechouart pour la Rue Saint-Honoré.

Le cirque Fernando souffre de ce départ. Le public se raréfie.



(Archives Medrano)

En 1894, coup de théâtre... on ne peut mieux dire : Le cirque Fernando devient pour un temps le Théâtre Parisien ! 1897, le drame est joué, bien qu'aient surtout été jouées des opérettes ! Les portes sont closes, on peut lire sur un calicot : « A vendre ou à louer ».

Apprenant cette nouvelle, Geronimo Medrano, aidé pécunièrement par Emilio Onra-Maitrejean, un casse-cou (le créateur de l'homme-obus) devenu régisseur, achète l'établissement. Ainsi une nouvelle enseigne luit à Montmartre : Cirque Medrano. Sous la direction du clown Medrano qui figure dans presque tous ses spectacles, le cirque retrouve un peu de sa gloire première et vise principalement à être plus gai : c'est une pépinière de clowns. Il règne autour de la piste une ambiance unique où se matérialise, au gré d'un public composé en partie d'artistes peintres, poètes, écrivains, toute la poésie du cirque : c'est la belle époque du Cirque Medrano !

1910 : l'agile Boum-Boum est frappé de paralysie.

1912. Le 27 avril Geronimo Medrano meurt. Il laisse une femme et un enfant âgé de 5 ans. Après ce deuil, Madame Medrano charge Monsieur Bontem (ancien barriste) de diriger le cirque. Le régisseur Thomas-Hassan, tout imprégné des idées de Medrano, l'assiste avec zèle... Les traditions continuent...

1914. Mobilisation. Fermeture des salles de spectacles.

Début de saison 1915-1916, Medrano rouvre ses portes. Monsieur Bontem engage alors les Fratellini, centrant sur eux toute la publicité du Cirque. Les trois frères savent être à la hauteur des réclames. Le Cirque Medrano connaît une vogue nouvelle et retrouve son public. Puis c'est la découverte du clown Porto. Et pendant ce temps, le fils de Boum-Boum avance en âge, atteint sa majorité.

1928. Jérôme Medrano prend la direction du cirque. Des travaux transforment la salle, sans en gâcher le pittoresque; ainsi garde-t-on précieusement les colonnes qui éternisent le chapiteau originel.

9 avril 1929 : inauguration-vernissage du Nouveau Medrano. Le spectacle présenté sur un rythme « accéléré » — ce qui semble un peu révolutionnaire — s'achève sur une sorte de fête de famille : la célébration des 28 ans de fidélité de Thomas-Hassan à la maison Medrano.

Dès lors ce sont surtout les spectacles qui comptent. Les principaux numéros de l'entre-deux-guerres se suivent et y sont consacrés : Rastelli, Colléano ; on découvre Rhum, on est séduit par l'originale innovation aérienne des Zemganno... De temps en temps, une pantomime, comme au bon vieux temps, voire une revue, affirment la pérennité des traditions. Par ailleurs d'excellents secrétaires généraux tels le regretté Legrand-Chabrier, puis Jean Coupan, contribuent eux aussi à garder le « climat » artistique de Medrano.

Les programmes-papiers deviennent des magazines, et les coulisses recèlent un musée du cirque, tandis que, retrouvant d'ancestrales habitudes, une partie du cirque part « sur le voyage », sous une construction semi-fixe tout d'abord, puis sous un immense chapiteau voyageur. Et les saisons se succèdent, avec des bonheurs divers, à un rythme de plus en plus accéléré, à un tel point que l'on bondit parfois au-dessus des traditions, au grand dam des amateurs. Toutefois Jérôme Medrano n'oublie pas le cirque, et parait même en piste, en 1937, en compagnie de Grock.

1939-1940. Medrano est mobilisé. La direction est assurée par intérim par Messieurs Audiffred et Coupan.

1940. Invasion... Occupation. Medrano devient un « Zircus » sous la direction de la fille de l'Allemand Busch.

Puis Madame Marcelle Roulet, belle-sœur de Jérôme Medrano, reprend l'affaire et malgré les difficultés rencontrées pour composer les programmes en raison de la dispersion des troupes banquistes, elle réussit, en compagnie de son mari, à présenter des spectacles attrayants, truffés de numéros d'artistes transfuges de la scène et de l'écran.

1948. Le jubilé. Le Cirque Medrano a 50 ans !

1950. Retour de Medrano qui présente sous le pseudonyme de Jerry E. Mordant, un « show » qui n'est pas du cirque et détonne en cette piste.

1951-1954. Le fils de Boum-Boum a retrouvé la bonne formule : ce sont des saisons éclatantes.

ADRIAN.

LA CRÉATION DU "CID" A COPENHAGUE

La préhistoire d'une activité dramatique régulière en Danemark (1669-1722) est le fait de troupes françaises. Toutefois, celles-ci paraissent dans le Nord après la scission à laquelle Molière, découragé dans ses efforts de restauration « théâtrale » de la tragédie et de la tragi-comédie, a dû se résigner. Pris au piège de fer de « La Chambre » unitaire et de la déclamation, le style tragique s'éloigne de plus en plus des rapports établis à vue, « humainement ». La cérémonie tragique, conjuratoire (le « démoniaque »), centrée sur le verbe et l'effet sonore, ne peut donc être proposée valablement à un public assez peu familiarisé avec notre langue. La part vivante du théâtre français, grâce à l'opération Molière, sera là-bas la comédie. Public, interprètes puis auteurs se réfèrent aux œuvres de notre grand comique. La fondation de la Comédie danoise (1722) consacre pour le Danemark l'importance vitale de cet apport. Nos tragiques restent à l'écart.

Deux tentatives pour introduire Corneille dans le répertoire danois : *Mélite* (1755) et *Polyeucte* (1763) seront sans suite. Il faudra attendre le 21 mai 1953 pour que *le Cid*, révélé par la remarquable troupe du Ny Teater, enflamme le public copenhaguois.

L'accueil a été unanimement élogieux (se reporter à la presse des 23 et 24 mai, etc). La conclusion, formulée dès le lendemain par M. Svend Erichsen, critique et spécialiste du théâtre français, — *Social Democraten* 23-5 — traduit le sens victorieux de cet événement « Racine et les tragiques de la période classique doivent prendre place sur notre scène nationale ».

En enregistrant un succès important pour la diffusion de notre théâtre (ce « *Cid* tout charmant » dans lequel Le Boulanger de Chalussay prétend que Molière échoua), éclatant exemple du service que peut rendre une interprétation « naturelle » (distribution formée d'interprètes favoris et vedettes de la comédie moderne) guidée et spiritualisée par une expérience qui doit au Cartel (le metteur en scène, G. Axel, a suivi à Paris le travail d'Herrand, de Baty et principalement de Jouvet), les historiens retiendront les circonstances particulièrement sympathiques de sa réalisation dans une traduction faite spécialement et exceptionnellement fidèle (aucune coupure), dans un décor simultané comportant tous les lieux utiles à l'action, sur une scène privée — non subventionnée — qui présente devant la plus grande salle commerciale (1.100 places) de Scandinavie Corneille en spectacle régulier entre Marcel Aymé et Jean-Paul Sartre (1).

R. T. C.

---

(1) *Metteur en scène :* Gabriel Axel. *Traducteur :* Frank Jaeger. *Décor :* Joergen Espen-Hansen. *Costumes :* J. Espen-Hansen et Gudrun Stevnsborg. *Musique :* Bernhard Lewkovitch. *Interprètes :* Joern Jeppensen (le *Héraut* présentant le spectacle), Nina Pens (*Chimène*), Ebba With (*Elvire*), Helle Virkner (l'*Infante*), E.-M. Stein (*Léonore*), Sonja Jensen (le *Page*), Gunnar Lauring (*D. Gomez*), Valdemar Skjerning (*D. Diègue*), Olaf Nordgreen (*Rodrigue*), Kjeld Jacobsen (*D. Arias*), Olak Ussing (*le Roi*), Henrik Wiehe (*D. Sanche*), Ole Wisborg (*D. Alonse*). *Théâtre :* Det Ny Teater (le Nouveau Théâtre). *Directeur :* Peer Greegaard.

LES ASSOCIATIONS PERMANENTES D'ACTEURS EN FRANCE AU MOYEN-AGE

(Complément Cf. R.H.T. N° III, 1952)

ALENÇON. — Confrérie de Saint-Nicolas (vers 1450, vers 1565) (1).

BOURGES. — Compagnons joueurs de farces, moralités et pièces antiques (1545).

PARIS. — Maître Mouche et ses compagnons joueurs de farces, soties et moralités (vers 1480 — vers 1500) (2).

— Troupe du Collège de Narbonne (1316 — vers 1550).

— Troupe du Collège de Picardie (vers 1300 — vers 1550).

PIERRE SADRON.

---

(1) et (2). — Renseignements dus respectivement à une aimable communication de Mlle Rose-Marie Moudouès et de M. Gustave Cohen.

LE MERVEILLEUX DANS LE THÉATRE DE CARLO GOZZI (1722-1806)

Tel est le sujet du diplôme d'études supérieures d'italien que M. J.-M. Massa a présenté avec succès en Sorbonne au mois de juin dernier. Ce mémoire témoigne de l'intérêt des recherches de son auteur et des documents inédits qu'il a déjà rassemblés. Il est souhaitable qu'il puisse poursuivre ce travail fort utile à la connaissance de la scénographie italienne et plus spécialement à l'art des machines et des « trucs » de l'éclairage et de la pyrotechnie. Au théâtre les machinistes sont les rois des spectacles et ce sont leurs désirs qui guident les auteurs. J.-M. Massa signale un nombre important de traités de théâtre, de guides et de manuels techniques et insiste sur l'importance que Gozzi attachait à toutes ces questions et l'étroite collaboration qu'il entretenait avec les machinistes et les comédiens. « Carlo Gozzi metteur en scène » : il y aurait sous ce titre un bien intéressant ouvrage à écrire. Souhaitons que J.-M. Massa puisse le faire, pour notre grand enseignement et plaisir.

SUPPLÉMENT AU N° I-II, 1952

Communiqué par Jacques Guyet (Genève).

Louis Jouvet a succombé jeudi. Journal de Genève, 17 août 1951. (Article non signé de Eugène Fabre.)

ALLAN (Blaise). — *Souvenir de Louis Jouvet : l'homme de théâtre.* Id. 25-26 août 1951.

BROMBERGER (Merry). — *Un grand disparu : Louis Jouvet.* L'Illustré, 24 août 1953.

DUFRESNES (Claude). — *L'évolution et les opinions de Louis Jouvet, classique moderne.* La Tribune de Genève, 19 décembre 1947.

GUYOT (Charly). — *Hommage à Louis Jouvet.* Coopération, 25 août 1951. 1951.

JEANNE (René). — *Portant sa très lourde part de responsabilité dans la mort de Louis Jouvet, le cinéma n'avait pas su se faire aimer de l'artiste.* Tribune de Genève, 16 novembre 1951.

ROULET (Alfred). — *Regard sur la carrière de Louis Jouvet.* « La Suisse », 20 août, 1951.

VALOTTON (Paul). — *« Il n'y a pas de comédiens sans émotion », nous disait Louis Jouvet.* Radio Télévision, 24 août 1951.

LES EXPOSITIONS

A TRAVERS LES GALERIES

La danse, l'envers du théâtre, le cirque, thèmes qui conservent en France leur prestige séculaire, ont tenté récemment l'avant-garde des jeunes galeries Rive Gauche.

Sous le titre : *Le Théâtre, la Danse et le Promenoir,* Nina Dausset a réuni, rue du Dragon (1), un ensemble séduisant de petites toiles, de dessins et d'aquarelles qui nous conduisaient au gré de la fantaisie de Daumier à Picasso, avec « *Scapin et Crispin* » de Daumier, un dessin léger de Loge par Marie Cassatt, une scène de théâtre de Max Jacob, etc... On notait parmi les portraits le masque énergique et taurin de Lucien Guitry par Toulouse Lautrec, Sarah Bernhardt d'Abema, Tristan Bernard vu par Abel Faivre et par son petit-fils. Des œuvres de Raffaëlli, de van Dongen, de Suzanne Valadon évoquaient le monde nostalgique des forains, la magie de la piste. Signalons encore le « *Bal masqué* » de Bottini, le portrait de Mayol par Marquet, un clown de Fernand Léger; la danse, enfin, diversement interprétée par Degas, Marie Laurencin et Picasso.

La galerie Else Clausen (2) a fêté sa réouverture, en dédiant exclusivement à la danse classique, mais sans didactisme aucun, l'exposition « *Pas de Deux* » placée sous le patronage du Marquis de Cuevas.

Quelques portraits, des esquisses de décors, nous replongeaient dans l'atmosphère des Ballets russes : tel ce beau dessin, cursif, de Jean Cocteau, si puissamment évocateur : le profil asiatique et cornu de Nijinsky dans « *l'Après-midi d'un faune* ». Puis la maquette du décor d'Alexandre Benois pour « *Petrouchka* » (1911) avec ses bleus intenses, son atmosphère foraine moscovite. De l'époque Diaghilev encore, l'esquisse aquarellée de Gontcharova pour le décor de « *La nuit sur le Mont Chauve* » de Moussorgsky et Rimsky-Korsakov, œuvre étrange, par la frontalité un peu raide des personnages, et dégageant un parfum de naïveté folklorique.

Notons un grand portrait à l'huile de la Pavlova posée comme un bel oiseau devant les degrés de marbre de l'Opéra — symphonie en blanc, dans une facture lisse, porcelainée, du peintre Jacobleff — auquel faisait pendant une ballerine, largement traitée en pochade, par Vertès. Citons, un peu au hasard du choix, les « *danseuses jaunes* », pastel de Degas, trois danseuses de Marie Laurencin, qui fut associée aux créations de la belle époque des « Ballets russes », une

(1) 19, rue du Dragon - du 10 novembre au 4 décembre 1953.
(2) 14, rue des Beaux-Arts - du 24 décembre au 23 janvier 1954.

gouache légère de Max Jacob : « *danseuses hindoues* ». De Roger Wild, un rideau de scène pour « *Impressions de Music-Hall* », ballet de Pierné créé à l'Opéra en 1927, dans les décors de Maxime Dethomas, et le portrait de Peretti, d'un graphisme ondulé. Des gouaches très spirituelles de Léonor Fini, esquisses variées pour les costumes de chattes destinés au ballet fantastique de Jean Françaix et Anouilh les « *Demoiselles de la Nuit* » (Roland Petit, Marigny 1948). De Jacques Dupont, les grisailles du grenier où se déroule le ballet de « *Cordellia* », œuvre d'Henri Sauguet. Un projet de décor de José de Zamora pour un « *Ballet Chilien* » inscrit au futur répertoire des Ballets de l'Amérique Latine. Arrêtons-nous aussi devant les maquettes que Malclès a conçues, dans la tradition des féeries classiques, pour « *Cinderella* » de Prokofieff, montée à Covent-Garden en 1948. Trois beaux dessins aquarellés, fuligineux et magiques, de Christian Bérard pour la « *Sylphide* » — qui vit briller naguère Marie Taglioni et fut reprise au Théâtre des Champs-Elysées par Roland Petit et Boris Kochno en 1945 — et pour les « *Forains* » d'Henri Sauguet et B. Kochno (1945), nous retiennent particulièrement; puis une « *danse funèbre* » de E. Fuchs (1953) dans la filiation, grave, de l'art allemand ancien, au graphisme déchiqueté, enfin une aquatinte très vibrante de Picasso : la « *Danseuse au Tambourin* », 1942. Citons encore parmi d'autres œuvres intéressantes, les gouaches de Wakhévitch pour « *Le jeune homme et la mort* » de Jean Cocteau (Musique de J.-S. Bach, Roland Petit 1946), où s'affirme un art hallucinant dans la précision, avec le décor de la chambre, la tache rouge, obsédante, du lit, et l'étrange univers nocturne des toits de Paris où le drame soudain nous transporte.

Nous opposerons à ces décors figuratifs, l'abstraction poétique de Miro pour « *Jeux d'enfants* » (reprise de Monte-Carlo 1932) et les schémas « constructifs » de Fernand Léger pour des « *ballets nègres* ».

Une petite exposition comme celle-ci, très librement composée est révélatrice des tendances contradictoires qui se manifestent dans le décor de Ballet, témoignant d'un art toujours vivace.

Etienne-Bertrand Weill, qui s'est longuement penché sur les problèmes que pose la photographie de théâtre, son optique particulière et son éclairage, nous convie à la *Galerie Les Palmes* (3) où sont exposées ses « *Ambiances de Théâtre* ». Les pantomimes de Marcel Marceau, au visage sensible : « *Bip funambule* », ont retenu son objectif; de curieuses expériences de surimpressions, avec des ombres portées, démultiplient les gestes hallucinants de « *Bip dans le métro* ». La photographie nous transmet encore l'aspect tragique du « *Manteau* » de Gogol. E.-B. Weill s'est également intéressé aux recherches plastiques et expressives de Decroux dans les « *arbres* », « *la marche* », « *la poussée des wagonnets* », « *l'esprit malin* »; il obtient ici des effets sculpturaux. Moins originales peut-être, nous ont parues les photographies relatives à « *Christophe Colomb* » de Claudel (sauf la photographie de la main) et à « *Pour Lucrèce* » de Jean Giraudoux.

(3) 3, place Saint-Sulpice - Janvier 1954.

La *Galerie Huguette Berès* (4) a présenté, récemment, une série d'estampes japonaises de qualité, sous le titre « *Portraits d'acteurs japonais du XVII^e^ au XIX^e^ siècle* » et « *Livres illustrés relatifs au théâtre* ».

Cette imagerie bariolée du théâtre populaire japonais, son langage chiffré, heurtent un peu le profane occidental, frappé d'abord par la violence des scènes, l'extraordinaire mimique des acteurs du *Kabuki* (Ka : chanson, Bu : danse, Ki : représentation), drame profane qui s'oppose au *Nô*, ou drame sacré. Le Kabuki qui peut durer 9 à 12 heures consécutives est une sorte de pantomime dont l'action est relatée par des chœurs, et qu'animent aussi des danses.

Ces spectacles d'action violente et souvent sanguinaire, répondant à un code moral très rigide, sont présentés sur des scènes circulaires, de convention « simultanée ». Théâtre éducatif, il fait revivre les épopées nationales, les héros du folklore ou de la mythologie. Jusqu'au milieu du XIX^e^ les femmes y furent proscrites des rôles féminins.

Avec Kunimaru (1786-1817) nous pénétrons à l'intérieur du grand théâtre de Yédo, ville où s'ouvrit le premier théâtre en 1634 (après l'époque des drames épiques et la création précoce des spectacles de marionnettes) .

Puis Hiroshige (1797-1858), qui fut avec Hokusai l'un des meilleurs peintres de la vie populaire, nous conduit dans la rue des théâtres, où la foule multicolore s'écoule, s'arrêtant devant les façades décorées de lanternes, pour y lire les affiches qui la sollicitent.

Tenues à l'écart de la société, des dynasties d'acteurs célèbres, qui fournirent aussi les auteurs de livrets, virent naître les plus grands portraitistes d'acteurs, et ceux-ci devaient satisfaire par l'estampe aux engouements momentanés du public. Les « primitifs » du genre appartiennent au début du XVII^e^ siècle. Après Kiyomoto, illustrateur de programmes, et premier portraitiste, puis la lignée des Torii non représentés dans cette exposition, apparaît la lignée des Katsukawa d'où est issu Shunsho (1726-93) artiste dont nous pouvons apprécier le sens décoratif remarquable. Il fut avec Buncho (1724-94) l'auteur du fameux « *Livre des acteurs en éventail* », 1765. Cet art du portrait eut son Toulouse Lautrec avec Sharaku qui débuta comme acteur de Nô et disparut en 1795. Maître de génie, méconnu de son vivant parce que trop hardi, ses 141 estampes sont aujourd'hui les plus recherchées, pour leur dramatisme intense, exprimé avec la plus grande sobriété de moyens.

Parmi les livres, nous retiendrons, à côté des livrets illustrés, l'ouvrage rare de Kunitsuna, 1850, (de la collection Henri Vever), relatif aux coulisses de théâtre, à la machinerie très compliquée, aux trucs et stratagèmes; et aussi l'annuaire de théâtre de Toyokuni (Yédo, 1803) qui nous présente, avec les acteurs dans leurs principaux rôles, les magasins d'accessoires, et une salle de théâtre pendant la représentation.

On voudrait pouvoir s'arrêter plus longuement devant ces estampes, apprendre à y déchiffrer les secrets du théâtre d'Extrême-Orient.

Hélène LECLERC.

---

(4) 25, quai Voltaire - Décembre 1953.

VIE DE LA SOCIÉTÉ

NOS ÉMISSIONS

"PRESTIGES DU THÉÂTRE"

(SAISON 1953-1954)

Le Comédien : Henri Rollan
La Jeune Comédienne : Dominique Blanchar
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel

I

BALZAC ET LE THEATRE
(13 octobre - 1er décembre)

Le Pactole Théâtral. - Vautrin. - Le Personnage de Vautrin. - Les Ressources de Quinola. - De la Marâtre de Balzac à l'Autre Danger de Maurice Donnay. - Mercadet ou le Faiseur. - La Mine Balzacienne. - Balzac à l'Ecran.

Ont participé à ces émissions : Mmes Edwige Feuillère, Wanda Kérien, Lucienne Le Marchand, Carmen Pitoëff, Raymone. MM. André Billy, André Brunot, Alain Carel, Henri Demay et la Compagnie l'Equipe, Jean Dessailly, Fernand-René, Roger Gaillard, Olivier Hussenot, Georges Jamati, Marcel Millet, Jean-Paul Roussillon.

II

VOLTAIRE ET LE THEATRE

(8 décembre - 12 janvier)

La Frénésie des Planches. - La Découverte du Théâtre Anglais. - Philosophie, Civisme ou Théâtralité ? - Voltaire, auteur comique. - Professionnel ou Amateur? - Voltaire, Professeur de Déclamation.

Ont participé à ces émissions : Mmes Maria Casarès, Wanda Kérien, Raymone. MM. Roland Alexandre, Paul-Emile Deiber, Jacques Huet, Olivier Hussenot, Milan Kepel, Jacques-Henry Seryès.

Textes de Léon Chancerel
avec la collaboration d'Olga Wormser
Réalisation Alain Trutat.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

L'Assemblée générale de notre Société s'est tenue le 28 janvier 1954 au Ministere de l'Education Nationale, 110, rue de Grenelle.

Les rapports moraux et financiers présentés par Mlle Rose-Marie Mondoues, secrétaire-adjointe et M. Georges Larché, trésorier-adjoint, ont été adoptés à l'unanimité.

Mmes Marie-Jeanne Durry et Hélène Leclerc. MM. Léon Chancerel, Gustave Fréjaville, René Jasinski, Georges Mongrédien, Jean Nepveu-Degas, Robert Rey et André Villiers, membres sortants du Comite Directeur ont été réélus à l'unanimité.

L'Assemblée générale a décidé l'augmentation des cotisations annuelles, elles sont désormais portées à :

1.200 frs pour les membres adhérents
1.800 frs pour les membres fondateurs
3.500 frs pour les membres bienfaiteurs.

WILHELM LEYHAUSEN
ET LA RENAISSANCE DU THÉATRE ANTIQUE
(1887-1953)

Le 7 novembre dernier mourait le Professeur Leyhausen, de Mayence, un des meilleurs metteurs en scène allemands (en quoi il était aidé par sa femme Anne-Marie Loose) et ardent promoteur du théâtre idéaliste dont il trouvait les modèles dans le passé grec, français et allemand.

Dès 1920, il faisait jouer *les Perses* d'Eschyle, dans sa traduction, à Cologne, d'où il les transféra à l'Université de Berlin où il enseigna la Poétique chorale. Suivirent le *Promethée* d'Eschyle, Scènes et tableaux de *Faust* de Gœthe, que nous avons applaudis l'an dernier au Théâtre de la Cité Universitaire, et des Chants des *Nibelungen.*

Répondant à l'invitation de notre Haut Commissaire en Allemagne, François Poncet, il se transporta, en 1945, à Mayence où il fonda l'Institut Delphique International, dont il partagea avec moi la présidence élue.

La première Delphiade à laquelle participèrent notre Groupe Antique et les Théophiliens, eut lieu à Mayence, en 1950, la seconde à Vérone, en 1952, la troisième à Lyon, en juillet dernier, au Théâtre Antique de Fourvière. Mais, déjà souffrant du mal qui devait l'emporter, il ne put la présider.

La place de cet ami rhénan de la France restera marquée dans la Renaissance de la tragédie antique et du chœur parlé.

Gustave COHEN.

HENRY GARRINGTON LANCASTER

De Baltimore nous arrive la triste nouvelle du décès du Professeur H. Carrington Lancaster, nouvelle qui, hélas, ne surprend pas ses amis qui, comme moi, l'avaient vu ces temps derniers, en proie à une maladie de cœur dont la moindre aggravation pouvait être fatale, mais cependant lucide, souriant, et acharné à poursuivre son œuvre. Depuis la lointaine publication de son étude sur *Pierre du Ryer,* dramaturge (1912), puis du *Registre de Mahelot,* il s'était consacré à la rédaction de sa monumentale et exhaustive *Histoire de la Littérature dramatique française au dix-septième siècle,* parue de 1929 à 1942, suivie de *Sunset, histoire du Théâtre à Paris dans les dernières années de Louis XIV* (1945), puis de *La tragédie française au temps de Louis XV et Voltaire* (1950), enfin de *La Tragédie française dans le règne de Louis XVI et les premières années de la Révolution française,* parue il y a quelques mois, et dont je me propose de rendre compte ici, études qu'il avait l'intention de poursuivre par celle de la Comédie aux mêmes époques. Sa dernière lettre, reçue en janvier

dernier, m'annonçait la publication imminente de *Silvie, première tragédie bourgeoise,* qu'il ne verra pas, hélas, sortie des presses. Depuis la retraite qu'il avait prise l'an dernier de sa chaire de Professeur de Littérature française à l'Université Johns Hopkins de Baltimore, loin de se reposer, il multipliait ses activités d'inlassable chercheur, au courant de tout ce qui concernait son champ d'activité favori - le théâtre français aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, - accumulant additions et errata à ses précédents ouvrages, articles et comptes rendus, notamment dans les *Modern Language Notes* dont il assumait la rédaction, et continuait à diriger à l'Université les recherches de ses étudiants. Ancien Président de la *Modern Language Association,* H. Carrington Lancaster était en son pays une autorité incontestable en matière de littérature française, mais il l'était aussi en France où nulle étude sur le théâtre français des XVII[e] et XVIII[e] siècles ne peut ignorer son œuvre, témoin d'immenses lectures, d'un sens critique infaillible et d'une connaissance stupéfiante de tout ce qui concerne cette époque. C'est une perte considérable que font en lui non seulement l'Université américaine, mais aussi la science française. Grand ami de la France pour laquelle il avait fait pendant la guerre d'innombrables conférences et écrit de multiples articles, H. Carrington Lancaster était Docteur *honoris causa* de l'Université de Paris. Que sa veuve veuille bien trouver ici, avec les condoléances personnelles de l'ami, l'hommage ému de la Société d'Histoire du Théâtre à laquelle il était fier d'appartenir.

Pierre MELESE.

"MÉLITE" ET LES COLLECTIONS THÉATRALES DE L'ARSENAL

Dans une récente émission à Radio-Sorbonne, consacrée à l'Arsenal et à ses collections théâtrales, Mme Horn-Monval révéla un aspect assez méconnu de cet austère bâtiment, lequel, alors qu'il n'était encore qu'un somptueux dépôt d'armes, fut le cadre de divertissements royaux des plus brillants. Si l'on en croit Bassompière, l'Estoile, des Réaux et Renaudot, il n'y aurait pas eu moins de 17 comédies, ballets et courses de bagues représentés (de 1606 à 1634), menés jusqu'en 1610 par le bon roi Henry et les plus grands gentilshommes et dames de sa Cour, avec l'enjouement qu'ils mettaient alors en toutes choses.

Sous Louis XIII, en 1634 — après le Grand « Ballet de Misère » donné le 28 novembre, dans la Grande Salle à Galeries (suite de celle actuelle des lecteurs) *en présence du Cardinal,* à l'occasion du triple mariage des filles de ses trois cousins avec MM. de La Valette, de Guiche et de Puylaurens — « la Mélite », de P. Corneille y aurait été représentée, précédée d'une harangue à la Reyne (présente à cette fête), dite par Mondory, le célèbre acteur du Marais et futur créateur du Cid.

Puis abordant l'histoire de l'Arsenal, devenu Bibliothèque un siècle plus tard, Mme Horn-Monval fit remarquer l'attirance assez curieuse qu'exerça cette bibliothèque sur tout ce qui touchait au théâtre : fondateurs, donateurs, bibliophiles, bibliothécaires furent plus ou moins grands amateurs d'ouvrages de théâtre. Elle insista sur le rôle du *Marquis de Paulmy* pour acquérir en plusieurs fois toute la précieuse Bibliothèque du duc de *Lavallière,* les fonds *Conrart, Fontette, du Tralage,* de la *Marquise de Pompadour,* les manuscrits à miniatures des premiers mystères et comédies du Moyen-Age (*La Passion* de Gréban, *le Térence* des ducs). Puis au XIX^{e}, l'attrait du salon Nodier, son rayonnement poussèrent les nombreux écrivains du théâtre à briguer les places de bibliothécaires qu'ils occupèrent jusqu'en 1880 : *A. Deval, Jouy, Soulié, Lucas, Ancelot, Dupaty, Carmouche, de Bornier.* Les érudits et bibliophiles, comme P. Lacroix, Ed. Fournier, Ed. de Montaiglon, Ed. Thierry qui apportèrent leur contribution méthodique et savante à l'élaboration des catalogues et des fonds spécialisés. Enfin les dons récents de Georges Donay et en tout premier plan celui d'Auguste Rondel (avec ses 350.000 volumes de théâtre, critique, mise en scène, iconographie) comblèrent les dernières lacunes que la perte au XIX^{e} siècle des inestimables bibliothèques de M. de Soleinne et M. de Pont de Vesle avaient fait subir au patrimoine français, et permirent, avec l'ancien fonds de l'Arsenal, de constituer la Bibliothèque théâtrale la plus complète et la plus riche d'Europe, et sans doute du monde entier.

L'ENSEIGNEMENT THÉATRAL AU DANEMARK

Une chaire d'Esthétique et d'Histoire du Théâtre vient d'être créée à l'Université de Copenhague. Elle a été attribuée au Dr. phil. Torben Krogh, déjà titulaire de la chaire d'Esthétique et d'Histoire de l'Opéra depuis 1950.

Le Dr. Krogh est non seulement un historien mais aussi un praticien du théâtre. De 1924 à 1929, il dirigea la mise en scène des œuvres lyriques au Théâtre-Royal, en particulier *Pelléas et Mélisande.* En 1929, il fut nommé professeur au Conservatoire du Théâtre-Royal. Depuis 1941, il assume également les fonctions de bibliothécaire-archiviste de la scène

nationale danoise. Le Dr. Krogh dont certains travaux sont d'ordre théologique et mathématique est membre de l'Académie des Sciences. On lui doit de nombreuses publications relatives à l'histoire du théâtre danois, notamment un grand ouvrage sur les origines *Aeldre Dansk Teater* (Copenhague, Munksgaard, 1940), sur *Le Ballet de cour sous Christian IV, Les Arlequinades sur la scène danoise*, la Pantomime implantée au Danemark par la famille Casorti, la mise en scène des comédies de Holberg, *Les Comédiens du XVIII^e siècle à la lumière des documents danois* (Cop., Branners, 1948), etc. Traducteur de livrets d'opéras et d'opérettes, il est aussi l'éditeur du précieux manuscrit de Jacopo Fabris *Instruction in der Teatralischen Architectur und Mechanique* daté de 1760 (Cop., Levin og Munksgaard, 1930).

M. Pierre Mélèse après trois ans de séjour au Canada vient de rentrer en France. Il est professeur d'Histoire du Théâtre à la section d'art dramatique de l'Institut de Civilisation française. Professeur de littérature française à l'Université de Toronto, M. Pierre Mélèse assura en outre le cours d'Histoire du Théâtre français pendant deux sessions d'été à l'Université de Montréal. Sous sa direction les étudiants de langue anglaise de l'Université de Toronto donnèrent des représentations en français de *Turcaret, les Plaideurs, les Corbeaux*. En outre M. Mélèse contribua à faire mieux connaître notre théâtre au Canada et aux Etats-Unis, par des conférences, organisées par l'Alliance Française, sur la mise en scène de Copeau à Barrault, les théâtres de Paris, Louis Jouvet, etc... et par sa collaboration à diverses revues canadiennes.

M. René Jasinski est depuis octobre 1953, professeur de littérature française à l'Université d'Harvard, Cambridge (Mass.).

Répondant à une invitation de M. Pierre Moisy, directeur de l'Institut français de Copenhague, René Thomas Coèle a donné une conférence le 20 mai, dans la grande salle de l'Institut français de Copenhague, sur *Le Cid : tragi-comédie*, à l'occasion de la création de cette pièce en Scandinavie.

LIVRES ET REVUES

FRANCE

René BRAY. — **Molière homme de théâtre,** in-16, double-cour. 400 p. Bibliogr. et index, Paris, Mercure de France, 1954.

M. René Bray, professeur à l'Université de Lausanne, est, on le sait, l'auteur d'une très remarquable édition en huit volumes des *Œuvres Complètes* de Molière publiée aux Editions « Belles Lettres » de 1935 à 1952. Ce travail l'a amené à considérer l'œuvre de Molière non pas « comme une création livresque fixée par l'écriture dans le secret du cabinet par un homme de lettres qui exprime par des mots sa vision du monde, mais comme un moment de l'activité d'un homme de théâtre, indissolublement uni au reste d'une vie que le plateau supporte et qu'enferment la rampe et le décor ».

Sans doute, déclare M. René Bray dans son avant-propos, d'autres avant moi ont exprimé cette opinion (qui, personnellement, me paraît une évidence), mais peut-être n'est-il pas inutile de l'exprimer à nouveau, de la développer et de la justifier.

Certes, non ! Et je suis persuadé que la lecture de ce livre ouvrira bien des horizons nouveaux à nombre d'admirateurs de l'œuvre de Molière qui, s'en tenant à une tradition mal fondée, n'ont pas eu le loisir de l'étudier dans sa vraie lumière, c'est-à-dire « aux chandelles », comme déjà le préconisait Francisque Sarcey. Trop de gens, aujourd'hui encore, considèrent son *Théâtre* du seul point de vue littéraire, oubliant que Molière déclarait que « les comédies ne sont faites que pour être jouées » et qu'il ne conseillait de lire *l'Amour Médecin* « qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ». Il était bon que soient rassemblés, ordonnés et commentés en un même ouvrage les quelques documents qui confirment l'évidence ci-dessus énoncée. L'étude minutieuse, la longue fréquentation des Registres de La Grange et de La Thorillière ont permis à M. René Bray de publier des statistiques, aussi précises que possible, des pièces jouées par Molière, avec la distribution, le nombre de représentations et leurs recettes, ce que Jouvet nommait « la feuille de température », témoin infaillible de la bonne ou mauvaise santé de toute entreprise théâtrale. M. René Bray ne manque pas de rappeler les difficultés de tous ordres et aussi les chances parmi lesquelles doit naviguer le directeur et l'auteur Molière qui ne perd jamais de vue les servitudes de la scène: « Sa comédie s'insère dans un possible que définit le talent et la nature même de ses interprètes »; le nombre, l'emploi, les qualités et les défauts des acteurs et des actrices dont il dispose influencent et parfois commandent impérieusement la composition même de ses comédies, fut-ce le *Misanthrope* et ses trois rôles féminins. Les témoignages contemporains affirment que Molière avait ses acteurs devant les yeux quand il composait : il travaillait

sur mesure, comme aussi sur commande. Contrairement à une opinion généralement établie, ces conditions, loin d'étouffer son génie, tout au contraire l'exaltaient. Mais il ne faudrait pas tomber dans l'excès contraire et ne voir dans Molière qu'un comédien qui écrit des pièces. Si, dans le très remarquable travail d'ensemble de M. René Bray, l'on peut regretter l'absence de documents inédits, du moins y trouve-t-on rassemblés presque tous ceux qui ne sont actuellement familiers qu'à quelques érudits. M. René Bray les met à la portée de tous (1).

LÉON CHANCEREL.

Nicole DECUGIS et Suzanne REYMOND. — **Le Décor de Théâtre en France. Du Moyen-Age à 1925.** Illustré de 352 documents. Avant propos de Jean-François Noël. Compagnie Française des Arts graphiques. Paris 1953, petit. in fol., VII ch., 196 p.

La triple rencontre d'un historien de l'art, d'un décorateur, technicien éprouvé de la scène, et des éditeurs qualifiés nous procure l'ouvrage longtemps attendu en France sur l'histoire du décor.

L'Italie (après la « scenografia » de Ferrari qui remonte à 1902), possédait sa « Storia della Scenografia Italiana » depuis 1930. Préséance logique dans un domaine où elle ouvrit la voie pour y exceller.

Mais l'ouvrage qui nous est aujourd'hui proposé n'a pas déçu notre attente : ouvrage, d'une consultation agréable, qui atteindra le grand public, en l'initiant aux métamorphoses de l'art du décor, par un texte clair, écrit d'une plume alerte, où la typographie s'entremêle harmonieusement à l'héliogravure des planches. Le solide appui du « métier », l'intimité permanente avec les choses de la scène, donne une valeur concrète à toutes les inflexions de ce panorama, qui fournira aux décorateurs des sources d'inspiration. Le spécialiste, en comblant une lacune parmi les « usuels » de sa bibliothèque, trouvera l'instrument nécessaire à la confrontation de documents rares ou dispersés, confrontation d'où peuvent découler bien des hypothèses nouvelles, des inductions fécondes. Il regrettera seulement qu'une table de références n'ait pu compléter les légendes succinctes afférentes aux planches.

Mais nous ne saurions assez insister sur l'importance de la présentation pour des ouvrages de cette sorte, en saluant un livre d'art, de consultation courante, sorti des presses françaises sous une vêture de toile — pourpre, comme il se doit — dont éditeurs suisses ou anglo-saxons nous ont déjà fait apprécier l'avantage.

Ne craignant pas de souvent s'effacer, en s'appuyant sur des citations bien choisies, l'historien nous rend sensibles toutes les alternances de faste et de dépouillement scéniques qu'a connu l'histoire du décor depuis le drame liturgique jusqu'à la scène plastique retrouvée par Copeau : décor construit ou décor peint, simple ou surchargé, pouvant coexister à une même époque, au service de genres

(1) C'est ainsi qu'il signale un texte fort peu connu, extrait du *Journal de Voyage* de Christian Huygens, publié par M. H.-L. Brugmans, dans sa thèse pour le doctorat d'Université publié en 1935, Paris, Impressions P. André. Ce texte règle le point controversé de Molière jouant sous le masque « 29 janvier, 1662. — *Vu.. les Précieuses Ridicules. Masquarille masqué.* »

dramatiques différents. L'importance du décor s'inscrivant en raison inverse de celle accordée au verbe, au jeu et à la poésie dramatique. Sachons gré aux auteurs, à côté des documents classiques souvent reproduits, de révéler des œuvres peu connues ou encore inédites tirées des collections particulières, provinciales ou étrangères. Nous signalons ainsi, au chapitre sur le Moyen-Age, les toiles peintes du Musée de Reims, représentant le *Mystère de la Passion* (fin XV[e]) et le *Mystère de la Vengeance de Jésus Christ,* 1530; documents d'un grand intérêt pour l'introduction en France du décor symétrique, construit à l'italienne. Les auteurs, néanmoins, ne tiennent pas compte, à côté des théories d'E. Mâle relatives à l'influence du théâtre sur l'art plastique du XV[e] siècle, de travaux plus récents les infirmant, qui montrent l'influence contraire (cf. Kernodle « From Art to Theatre », 1944). Pour nous il y eut intéraction.

Les exemples traditionnels illustrent la scène humaniste de la Renaissance, puis la révolution de la perspective en Italie : triomphe naissant de l'illusionisme, qui conduira la scénographie baroque à tous les excès.

Pour illustrer la Commedia dell'Arte jouée par les troupes de passage, notamment celle des Gelosi en 1577, les auteurs ont fait état de bois gravés du recueil Fossard conservé à Stockholm (Musée National Coll. Tessin). Le mémoire de Mahelot reste le bréviaire de l'art du décor pour le théâtre pré-classique à l'Hôtel de Bourgogne (1633-34). Art à mi-chemin entre la convention « simultanée » et le décor peint en perspective.

Deux aquarelles d'un curieux style, représentant *le Ballet du Roi des Fêtes de Bacchus,* 1651, sont attribuées à H. Gissey, dessinateur du cabinet du Roi avant Bérain, et mettent en lumière cet artiste encore trop peu connu qui a fait récemment l'objet d'une thèse.

Giulio et Alfonso Parigi, artistes « charnière », d'une originalité remarquable dans le paysage et les scènes infernales, et dont l'influence par le véhicule de la gravure de reproduction est encore à préciser au XVII[e] en France, ont été mis en bonne place avant le tout puissant Torelli introduit par Mazarin à la cour, où il fit sensation, dès 1645, dans la mise en scène des opéras italiens.

Notre curiosité reste insatisfaite sur l'art de Carlo Vigarani — lié aux fêtes des *Plaisirs de l'Isle enchantée* en 1664, et aux débuts de l'Académie Royale de Musique — malgré les dessins gravés de ses œuvres, par Le Pautre et Chauveau. Il est un peu paradoxal que le style de cet artiste italien, nous apparaisse moins baroque et plus sage que celui de Bérain, son successeur, si classique pourtant dans le décor d'*Armide,* 1686, chef-d'œuvre d'équilibre et de fantaisie, par l'alternance rythmée des colonnes et des palmes. Un autre aspect du talent et des préoccupations de Bérain nous est montré dans deux dessins, annotés, de décor « à volonté », (du Musée de Stockholm), pour la tragédie et la comédie.

Des artistes moins connus, émules ou épigones de Bérain, sont mis en lumière; tels Jacques Rousseau ou Daniel Marot, respectueux encore de la symétrie. Quelques dessins de monuments grandioses en perspective oblique, des maquettes, inédites, appartenant à une collection privée, sont groupés autour du nom prestigieux de Servandoni, levant peut-être un coin du voile sur ce grand décorateur et son école, (un élève, Fouré, est particulièrement cité). On voudrait pouvoir éclairer tout à fait le rôle de Boucher, décorateur de l'Académie Royale de Musique après Servandoni, mais il faut se contenter encore de rapprochements par le style ou de simples indications. La

tradition lui attribuant des maquettes pour la reprise des *Indes Galantes*, en 1743, est assez douteuse, une confusion régnant avec des maquettes destinées au théâtre de la Foire.

Le charmant Boquet, son élève, est représenté ici, par deux dessins, dont une chinoiserie pleine de fantaisie; les initiales J.D. de la signature ne correspondent pas au prénom de Pierre-Louis sous lequel il est aussi connu; autre problème à résoudre. Slodtz affirme encore l'ampleur de sa maîtrise avec d'imposants décors pour *Dardanus*, 1763, et *Armide*, 1777.

On ne saurait trop louer les auteurs d'avoir fait une place de choix à un artiste éclectique de la fin du XVIII[e] : Pierre-Adrien Paris, architecte des Menus-Plaisirs, qui n'a pas encore l'attention qu'il mérite. La totalité de ses « Etudes d'Architecture », œuvre considérable, fut léguée par lui à la bibliothèque de Besançon où nous avions pu admirer, déjà, cet art monumental, ou aérien, se ressentant de la double influence de Piranèse et de Fragonard. Des documents, non moins typiques mettent en valeur le grand dessinateur L.-J. Desprez, qui appelé en Suède à la cour de Gustave III (1784) y fit rayonner l'art français. Le petit théâtre de Drottningholm, exemple unique en Europe, porte toujours ses décors montés, et les collections de Stockholm se partagent ses dessins.

Des œuvres peu connues de Huvé, de de Wailly (pour *Athalie*) ou de Brongniart caractérisent encore l'art grandiose de la fin du XVIII[e], néo-classique et mégalomane, qui perpétua la mode italienne du décor architectonique hypertrophié. L'influence incontestable des estampes de Piranèse, celle possible d'un Sanquirico, ou d'un Basoli dans les décades suivantes n'ont pas été indiquées.

A l'aube du XIX[e], les expériences de Daguerre transforment la perspective scénique qui, de profonde, devint panoramique. Le « drame romantique » et l' « Opéra historique » trouvent en Cicéri leur virtuose du décor. Avec Isabey se manifeste, en 1808, le goût « égyptisant », tandis que le ballet de *Paul et Virginie*, 1806, inspirait à Percier et Fontaine, architectes officiels de l'Empire, des paysages tropicaux, assez inattendus, d'une merveilleuse luxuriance. Du plus haut intérêt sont encore les dessins annotés de Victor Hugo pour la mise en scène de *Ruy Blas* et des *Burgraves*. Nous entrons alors dans une période fâcheuse, où les auteurs ont su nous rendre sensible la décadence progressive du décor au cours du XIX[e] siècle, décadence dont les germes, bien avant l'époque romantique, son « antiquaille » et ses abus de « reconstitution » trop exacte, étaient contenus dans les manifestes de Voltaire en faveur de la « couleur locale ». Les ateliers de « spécialistes » du décor se substituent aux architectes et aux peintres, nous font assister, par leur recherche du seul effet et le pastiche du réel, à la corruption du goût dans la deuxième moitié du XIX[e] et précipitent le divorce entre l'art et la société capitaliste. Cambon et Philastre, puis Rubé et Chaperon fournissent l'Opéra et la Comédie Française en décors somptueux, de proportions gigantesques, Carpezat et Mouveau leur succèdent, enfin Emile Bertin tente au début du XX[e] un louable effort de redressement. Mais le coup de barre ne devait pas venir des théâtres subventionnés, ni des Boulevards où triomphaient les mollesses capitonnées du drame bourgeois; c'est dans les modestes cénacles d'amateurs et des écrivains d'avant-garde de l'école naturaliste qu'Antoine imposa le retour à la simplicité et à la vérité qui n'est plus celle du « trompe l'œil ». Nous sommes en 1887. Cependant les grands peintres devaient reprendre leurs droits comme au XVIII[e] siècle, sous une réaction idéaliste, et l'influence des poètes, au Théâtre d'Art créé par Paul Fort, en 1890. Maurice Denis,

Gauguin, Vuillard, Bonnard, Odilon Redon, etc... mettent au service de Verlaine, de Moreas ou de Régnier et d'un théâtre : prétexte au rêve, la fiction ornementale de décors synthétiques. Lugné Poe continuera dans la même voie symboliste au Théâtre de l'Œuvre, en 1893. Jacques Rouché, quand au retour d'un voyage d'étude en Russie et en Allemagne, il ouvre le Théâtre des Arts, en 1910, poursuit la réforme en s'adressant à une nouvelle génération de peintres : les Dethomas, Drésa, Piot, Dunoyer de Segonzac qui, traitant le décor en décoration et non en peinture, sauront s'effacer devant l'art dramatique. L'éblouissement des Ballets Russes en 1909, etc... apporte le triomphe de la couleur, et d'une étrange exubérance, avec Bakst, *Shéhérazade,* A. Benois, *Petrouchka,* Gontcharova, *Le Coq d'or,* puis avec Picasso, Derain, Rouault, etc... qui insufflent une vie nouvelle au décor pictural stylisé, signant l'arrêt de mort du décor d'Opéra en trompe l'œil.

Mais parallèlement s'imposait au Vieux Colombier, dès 1913, prêché par Jacques Copeau dans une modeste salle de patronage, le retour au décor unique et « construit », au « tréteau nu ». Le dispositif transformable s'inspirera du Théâtre Elisabéthain et donnera au jeu une mobilité merveilleuse. Théâtre redevable aussi à Craig, Appia et Stanislavski, comme aux recherches du « cubisme ». L'histoire du décor au cours de ce premier quart du siècle est traité par les auteurs en bref raccourci, le livre se ferme sur la fermeture du Vieux Colombier, 1924, laissant pressentir la floraison des théâtres du Cartel qui sauront éviter les excès du « constructivisme » régnant au-delà des frontières. Et l'historien de conclure — hommage rendu à Henri Focillon — en faisant participer le décor de théâtre à cette « vie des formes » connaissant « des périodes de recherches, des périodes d'équilibre stable et des périodes de déclin qui se traduisent par l'oubli des règles internes » qui sont ici celles de l'œuvre dramatique.

Une bibliographie générale, présentant quelques lacunes (l'arbitraire du choix est inévitable pour un panorama aussi vaste) complète ce bel ouvrage, qui nous fait souhaiter de voir bientôt paraître la suite annoncée. Elle doit couvrir la période allant de 1925 à nos jours.

HÉLÈNE LECLERC.

Théâtre de France, tome III, 1 vol. 30 × 16, 190 p. illustr. n. et coul., Paris, Les Publications de France, quatrième trimestre 1953.

On ne saurait trop féliciter et remercier M. Olivier Quéant de présenter chaque année le panorama de la vie théâtrale française dans de beaux volumes abondamment illustrés où tout est analysé et mis en sa place, avec un goût et une volonté de précision exemplaires. C'est là un document précieux pour les historiens futurs (1), une joie pour les amateurs et un instrument de travail pour les créateurs.

Rien de « la fête de théâtre » n'y est oublié, qu'il s'agisse des Festivals, du « Théâtre Total », du « Trésor des classiques », des auteurs et des acteurs, jeunes ou chevronnés, français et étrangers, des *Indes Galantes* à *En attendant Godot,* des Ballets Roland Petit

(1) Un supplément de 12 pages donne la liste des pièces créées à Paris d'octobre 1952 à juillet 1953 ainsi que des reprises de celles créées il y a plus de quatre ans, avec les noms des metteurs en scène, des décorateurs, des musiciens et des interprètes.

ou de ceux de Janine Charrat, aux Frères Jacques et à Marcel Marceau, sans oublier les Marionnettes. Tout cela logiquement classé, abondamment illustré et harmonieusement mis en pages (2) avec des études et des commentaires d'Olivier et Gilles Quéant, de Camus, Vera Korène, Jean-Louis Barrault, Jean Negroni, Morvan Lebesque, Dussane, Julien Green, Guy Dumur, Robert Kemp, Jean-Jacques Gautier, Jacques Lemarchand, Mariel Lasseaux, Gabriel Marcel, Maurice Clavel, Jean Cocteau (3). La Société d'Histoire du Théâtre est fière d'avoir pu apporter sa modeste contribution à ce bel édifice. Nous ne saurions trop souhaiter que le succès et l'aide des pouvoirs publics puissent permettre à M. Olivier Quéant de poursuivre un aussi courageux et remarquable effort qui honore l'édition française et sert grandement le prestige du théâtre français à l'étranger.

Jean PARIS. — **Hamlet ou les personnages du fils,** 189 p. Paris, édit. du Seuil, 1953.

Selon M. Jean Paris, Hamlet, Laërtes et Fortinbras ne sont que trois états d'un même personnage, d'une même « force », — la thèse de l'auteur étant que Shakespeare a voulu « mettre en scène bien moins des êtres que des forces ». Ce serait, selon M. J. Paris, « les trois aspects, les trois degrés ou les trois avatars d'un seul et même personnage » — le Fils — qui donnent un sens positif au drame, lequel exploite le thème éternel et universel de la décadence et d'une renaissance.

L. Ch.

Arts et Livres de Provence, bulletins N^os^ 20, 21, 22. 37 boul. Notre-Dame, Marseille.

Dans ces bulletins consacrés à la Provence, à la recherche des « Trésors perdus », aux « Terres et Pierres de Provence », à la Camargue, au Luberon, les activités intellectuelles et artistiques tiennent toujours une place éminente. C'est que la Provence, avant même d'être un pays, est une libre, une large culture, et, tout d'abord une jeunesse. Or, parler de jeunesse, c'est aussi parler en même temps que du théâtre, de ces troupes de jeunes qui œuvrent dans l'ardeur et la joie de créer.

« Le Théâtre fut et demeure une activité permanente de la Provence ». Cette affirmation de Jean Cherpin, l'animateur « d'Arts et Livres de Provence », légitime avant tout les nombreuses études qui, dans ces bulletins, éclairent par l'esprit le plus averti, non seulement les diverses manifestations musicales, (Concerts Classiques, Musique de Chambre, Opéras, Créations et reprises heureuses), mais aussi les réalisations théâtrales des acteurs éprouvés, des compagnies de jeunes... Les pages sur « La Création du Mariage Secret à Marseille », « Grétry et Boïeldieu à l'Opéra de Marseille », « Gaston Baty et la Pastorale », la « Comédie de Provence », « Musiciens d'aujourd'hui : Claude Arrieu », « Meurtre dans la Cathédrale », — représentation de plein air au Théâtre Sylvain, — sont désormais autant de preuves que le Théâtre, comme nous le dit Jean Cherpin, « accroît son rayonnement dans la vie provençale ».

Léon Derey.

(2) Par Marie Pellé.
(3) Les auteurs sont cités par ordre d'entrée en pages.

GRANDE-BRETAGNE

Frederick S. BOAS. — **An introduction to Eighteenth Century Drama 1700-1780.** Oxford University Press, 1953, 365 p., Index.

Après *Introduction to Tudor Drama* et *Introduction to Stuart Drama,* négligeant la période de la Restauration souvent étudiée, M. F.S. Boas s'attache à l'étude du XVIII[e] siècle anglais. Cette période est sans aucun doute la moins connue de toute la littérature dramatique anglaise.

Les œuvres de Farqhar, Rowe, Sterle encore tout imprégnées de l'esprit de la Restauration annoncent cependant une ère nouvelle dont Goldsmith et Sheridan seront les plus brillants représentants « its fine flower ». Si des œuvres comme *She Stoops to conquer, The Rivals, The school for scandal, The Beaux' Stratagem, Douglas* ou *The Clandestine Marriage,* demeurées au répertoire sont familiers à la plupart de ses lecteurs. M. F.S. Boas a estimé à juste titre devoir analyser bon nombre de pièces de Richard Steele, Colley Cibber, Mrs Centlivre, Joseph Addison, Ambrose Philips, John Dennis, James Thomson, John Gay, Henry Carey, William Rufus Chetwood, Charles Johnson, Charles Coffey, Henry Fielding, Georges Lillo, Edward Moore, John Home, Isaac Bickerstaffe, Hugh Kelly, Richard Cumberland, Arthur Murphy, David Garrick, Georges Colman sans oublier Gay et son école.

Ainsi tend-il à démontrer que si le XVIII[e] siècle fut une époque de grands comédiens (et il nous renvoie ici aux études de Allardyce Nicoll) les auteurs ne furent pas pour autant négligeables. L'antiquité grecque ou romaine leur fournit souvent des sujets, la France, l'Italie, l'Espagne influencent le style et la représentation sans altérer le caractère national d'œuvres qui sont le reflet des préoccupations politiques et sociales d'une nation. Whighs et Tories eurent leurs porte-parole sur la scène. Les dramaturges anglais furent les champions de la liberté face aux forces d'oppression représentées pour eux par la monarchie française et la Papauté.

M. F.S. Boas croit pouvoir affirmer que ces œuvres n'ont rien perdu de leur actualité politique.

ROSE-MARIE MOUDOUÈS.

PORTUGAL

Gino SAVIOTTI. — **Paradoxo sobre o Teatro,** 80 p., Argo, ed., Lisbonne, 1944; **Estética do Teatro,** 160 p., Portugália, ed., Lisbonne, 1949; **Teoria do Teatro em Portugal : Tendências contemporâneas,** 36 p., Lisbonne, 1953.

L'auteur de ces trois ouvrages, M. Gino Saviotti, est un illustre homme de théâtre qui s'est fixé au Portugal depuis une quinzaine d'années. L'intérêt passionné qu'il porte aux choses de théâtre l'a poussé à créer un vrai mouvement de renouvellement des formes dramatiques au Portugal, soit en fondant, en 1946, en collaboration

avec d'autres intellectuels également attirés par l'amour du théâtre, le « Studio du Salitre », scène d'avant-garde où plusieurs auteurs, acteurs et metteurs en scène ont pu essayer leurs premiers pas, soit en publiant plusieurs ouvrages qui constituent, dans une certaine mesure, les bases théoriques de ce mouvement. Le *Paradoxe sur le Théâtre* (1944) fut le premier jalon de cette campagne qui avait pour but de rendre le théâtre à lui-même, c'est-à-dire à son essence éternelle; cinq ans plus tard, l'*Esthétique du Théâtre* : histoire de l'art dramatique, des origines à nos jours, analysée en fonction des vertus spécifiquement théâtrales des œuvres les plus significatives de chaque époque. Enfin, dans les *Tendances contemporaines de la théorie du Théâtre au Portugal* — tirage à part du tome IV du « Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais » — M. Saviotti passe en revue l'évolution des idées sur l'art dramatique chez les théoriciens portugais au XX[e] siècle; il y est notamment question des écrits de Eduardo Scarlatti (dont *La Religion du Théâtre*, publiée en 1928 et rééditée en 1945, est une œuvre maîtresse) et des discussions suscitées par le *Paradoxe* de M. Saviotti lui-même, qui s'avéra le point de départ de tous les efforts menant à la création, au Portugal, d'un théâtre nouveau, plus authentique et plus pur.

LUIZ-FRANCISCO REBELLO.

Antonio PEDRO. — **Cadernos dum Amador de Teatro : 1, O Teatro e a sua verdade** (Confluencia, ed., Lisbonne, 1950); 2, **O Teatro e os seus problemas** (Inquérito, ed., Lisbonne, 1951); 3, **O Teatro e a técnica do actor**; 4, **Exercicios de articulação e colocação da voz**; 5, **O Teatro e a liberdade do actor** (Ed. do Circulo de Cultura Teatral, Porto.)

Peintre, poète, romancier, auteur dramatique et metteur en scène, M. Antônio Pedro est une des personnalités les plus marquantes de l'art portugais contemporain. A l'appui de l'activité pratique du « Cercle de Culture Théâtrale » qui vient d'être créé à Porto, et qu'il dirige, il fait publier ces *Cahiers d'un amateur de théâtre*, où se trouvent exposés et développés les principes fondamentaux de l'art dramatique, qui est avant tout expression corporelle (à propos de l'art du mime, n'écrit-il pas : « c'est l'acteur avant l'invention du langage; le théâtre avant le mot, en son état de pureté majeure »). Cette sorte d'introduction au théâtre, qui se réclame des leçons des grands maîtres de la scène contemporaine, est enrichie par des extraits assez importants de textes de Dullin, Stanislawski, Jouvet, Gordon Craig, etc...

L.-F. REBELLO.

DANSE

Françoise REISS. — **Sur la pointe des pieds,** Ed. Lieutier 1953, 188 p., 34 illust.

Sous une somptueuse couverture, due au pinceau de Carzou, Françoise Reiss présente, en librairie, son deuxième volume « d'Annales chorégraphiques » consacrées à la saison 1952-53.

L'auteur nous promène allègrement de l'Opéra aux « Ballets Cuevas », de Cuevas à « Roland Petit », de Petit à « Janine Charrat » et à toutes les troupes étrangères, folkloriques et autres, qui ont visité Paris. Promenade qui pourrait être fastidieuse si elle n'était parsemée, de temps à autre, d'interviews de Lycette Darsonval, Philippe Hériat, Skibine, Nijinska, Marcel Marceau... Françoise Reiss dresse, en outre, une liste chronologique des principaux ballets créés au cours de la saison, celle de toutes les Associations de danse. Ce livre, agréablement ilustré, constitue un document dont l'intérêt ne saurait échapper à tous ceux que la danse passionne.

ANDRÉ BOLL.

Le Ballet. N° spécial de « La Revue musicale ». Ed. Richard-Masse, 1953, 190 p., nombreuses illustrations.

Ouvrage collectif qui s'efforce à mettre au point l'état actuel du ballet. Nous y trouvons, entre autres articles, des études de Serge Lifar (La musique et le ballet), de Lucien François (Peintre costumier de ballet), de Jean Roy (Naissance de *Parade*), de M. Touzé (Impressions sonores, impressions colorées). Puis Alain Vigot, Tony Mayer, Ferdinando Reyna, Judith Földes... nous entretiennent respectivement du ballet en France, en Angleterre, en Italie, en Pologne, en Hongrie. D'autres écrivains nous parlent des grands animaturs actuels: les Lifar, Balanchine, Margot Fonteyn, Roland Petit, Janine Charrat, Jean Babilée...

A. B.

L'Opéra de Paris. N° spécial de « Formes et couleurs » (Lausanne 1953, 50 p., nombreuses illust.). **L'Opéra de Paris,** N° VII (Publié par le Théâtre de l'Opéra, 60 p., nombreuses illust.).

La revue « Formes et couleurs », à la suite de différentes études sur le théâtre, les arts de la scène, la musique, vient de publier un numéro consacré à l'Opéra de Paris. Ce numéro, et par la qualité des textes et par celle des illustrations, demeure dans la bonne tradition de cette revue. Nous l'avons, toutefois, trouvé un peu mince. Au sommaire un remarquable article de René Dumesnil (Où va l'art lyrique?), de pertinentes réflexions de Lycette Darsonval sur la danse, des confidences de Lifar sur sa « révolution chorégraphique », une excellente analyse d'André Warnod sur les décors d'Opéra, les vues judicieuses de Jacques Chastenet sur Opéra et politique, ainsi que des propos intelligents de Thierry Maulnier sur l'art lyrique.

⁂

Au sommaire du N° VII : *Boris Godounov* (articles de Paul Le Flem, George Sebastian, Vanni-Marcoux), *Obéron* par Adolphe Boschot,

L'Opéra connu et inconnu, *Ciboulette* par Gérard Bauer, *Cinéma* par les trois responsables de ce ballet (René Jeanne, Louis Aubert, Serge Lifar), *Hop-Frog* par son compositeur Raymond Loucheur et par Florent Schmitt, *Le Libertin* par son adaptateur en langue française, André de Badet, etc...

A. B.

Rostislaw HOFMAN. — **La Danse** (N° 1), **Serge Lifar et son ballet** (N° 5), **Petite histoire de la musique russe** (N° 6). Pierre PETIT. — **Autour de la chanson populaire** (N° 2). Marc PINCHERLE. — **Petit lexique des termes musicaux** (N° 3). Emile VUILLERMOZ. — **Les Instruments d'orchestre** (N° 4). Roland MANUEL. — **Comment écouter la musique** (N° 7). Bernard GAVOTY. — **Deux capitales romantiques, Vienne et Paris** (N° 8). Jacques FESCHOTTE. — **Musique et poésie** (N° 9). (Plaquettes d'une cinquantaine de pages, illustrées, publiées par la Sté française de diffusion musicale et artistique sous l'auspice des J.M.F. 1952-1953).

Plaquettes de vulgarisation qui abordent, avec intelligence et précision les multiples problèmes de la création et de la technique musicales et de leurs rapports avec les autres arts. Destinées aux Jeunesses musicales de France, bien des « grands » peuvent en tirer profit.

A. B.

BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, 1948, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux. Voir à la rubrique *Livres et Revues* le compte rendu de quelques ouvrages et articles non mentionnés dans cette notice.

ABRÉVIATIONS

A. - *Arts.* — **A.N.** - *Age Nouveau.* — **B.E.T.** - *Boletin Estudios de Teatro.* — **B.H.T.P.** - *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais.* — **B.M.H.** - *Bulletin of the Modern Humanities Research Association.* — **B.N.T.C.** - *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.O.M.** - *Ballet, Opéra, Music-Hall.* — **B.V.** - *Biennale di Venezia.* — **C.** - *Conferencia.* — **C.D.O.** - *Courrier Dramatique de l'Ouest.* — **C.R.** - *Compte rendu dans la Revue.* — **E.** - *Etudes.* — **E.A.** - *Etudes Anglaises.* — **E.G.** - *Etudes Germaniques.* — **E.I.D.T.** - *Echanges Internationaux dans le Domaine du Théâtre.* — **E.N.** - *Education Nationale.* — **E.Ph.** - *Etudes Philosophiques.* — **E.S.** - *Etudes Soviétiques.* — **E.T.** - *Education et Théâtre.* — **E.T.J.** - *Education Theatre Journal.* — **F.** - *Figaro.* — **F.L.** - *Figaro Littéraire.* — **Fr. R.** - *French Review.* — **Fr. St.** - *French Studies.* — **G.R.** - *Germanic Review.* — **H.M.** - *Hommes et Mondes.* — **H.R.** - *Hispanic Review.* — **I.D.** - *Il Drama.* — **J.F.B.** - *Journal Français du Brésil.* — **L.F.** - *Lettres Françaises.* — **L.M.** - *Larousse Mensuel.* — **M.F.** - *Mercure de France.* — **M.L.N.** - *Modern Language Notes.* — **M.L.Q.** - *Modern Language Quarterly.* — **N.L.** - *Nouvelles Littéraires.* — **P.F.** - *Plaisir de France.* — **P.M.L.A.** - *Publications of Modern Language Association.* — **Q.J.S.** - *Quarterly Journal of Speech.* — **R.H.L.** - *Revue d'Histoire Littéraire.* — **R.P.** - *Revue de Paris.* - **R.L.C.** - *Revue de Littérature Comparée.* — **R.S.T.** - *Rivista di Studi Teatrali.* — **R.T.** - *Revue Théâtrale.* — **S.** - *Sipario.* — **S.A.B.** - *Shakespeare Association Bulletin.* — **Sc.** - *Scenario.* — **St. Ph.** - *Studies in Philology.* — **T.G.** - *Tribune de Genève.* — **T.M.** - *Théâtre dans le Monde.* — **T.N.** - *Theatre Notebook.* — **Y. Fr. St.** - *Yale French Studies.*

Cette notice a été établie par ROSE-MARIE MOUDOUÈS
avec la collaboration de LODOLETTA LUPO,

I-II

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES - CATALOGUES

1. *Liste des thèses de lettres des Universités Françaises soutenues en* 1952. Annales de l'Université de Paris, janvier-mars 1952.

2. *Theater*, N° 2. Album 60 p. ill.

Annuaire de la Saison 1952-53 *aux Pays-Bas. Titre des pièces, date de création, distribution.*

3. BRUNSCHWICK (René). — *Nous réclamons le dépôt légal des affiches et des programmes.* Paris-Comœdia, N° 50, 1954.

4. DIAZ (José Simón). — *Bibliografia de la literatura hispánica.* Madrid, Conseyo Superior de Investigaciones Cientificas, 1951, XII-387 p.

5. HESSE (Everett W.). — *Suplemento primero a la bibliografia general de Tirso de Molina.* Estudios VII, 1951, N° 19, p. 97-109.

Un chapitre sur l'influence du thème de Don Juan.

6. KOSCH (W.). — *Deutsches Theater-Lexikon.* Klagenfurt. Vienne, F. v. Kleinmayr, Janvier 1953, fasc. 7.

De Goetz von Berlichingen à Hahn.

7. NIELSEN (A. J.). — *Bibliography of Alex. Dumas père in Denmark, Norway and Sweden, works translated and printed* 1830-1852. Copenhague, 1952.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques.

8. ALTER (André). — *Théâtre et poésie.* Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud-Jean-Louis-Barrault, N° 4.

9. APPIA (Adolphe). — *L'homme est la mesure de toutes choses.* **R. T.**, N° 25, 1954.

10. BARRAULT (Jean-Louis). — *Du « Théâtre total » et de Christophe Colomb.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 1.

11. BOURGEOIS (A.). — *L'attitude devant la vie des auteurs dramatiques contemporains : évasion, rébellion ou acceptation.* Le Bayou, N° 53.

12. COPEAU. — *Lettre ouverte à André Antoine.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 1.

13. — *Lettres à Louis Jouvet.* Ibid.

14. DECROUX (Étienne). — *Il mimo per l'attore parlante.* Il Cigno, 1953, N° 3.

15. GOBETTI (Pietro). — *Scritti di critica e polemica teatrale.* Arene, 1953, N° 1.

16. ISOU (Isidore). — *Manifeste pour la définition et le bouleversement du Théâtre.* **R.T.**, N° 25, 1954.

17. PANDOLFI (Vito). — *Il teatro del « Grande Attore ».* Arene, 1953, N° 1.

18. PRUNER (Francis). — *Le naturalisme du Théâtre Libre.* Revue des Sciences Humaines, Janvier-Mars 1953.

19. SPRAIGHT (Robert). — *La philosophie dans le théâtre français d'aujourd'hui.* Indice des Artes y Letras, N° 63.

20. WOWLES (Richard B.). — *Existentialism and dramatic form.* **E.T.J.**, V, 1953, N° 3.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public.

21. *Firmin Gémier et les fêtes publiques.* U.F.O.L.É.A., N° 67, 1953.

22. BLANCHART (Paul). — *Le Théâtre né de l'Eglise.* Nos Spectacles, N° 32-33, 1953.

23. CUNILL CABANELLAS (A.). — *Función social del teatro.* Santa Fé. Publicaciones del Instituto Social, N° 42, Coll. Extension Universitaria.

24. DORT (Bernard). — *Un théâtre sans public, des publics sans théâtre.* Théâtre Populaire, N° 4, 1953.

25. JULIEN (David). — *Du chœur à la scène.* Nos spectacles, N° 32-33, 1953.
Sur l'évolution de la représentation sacrée.

26. VAILLAND (Roger). — *Comment le public décide du sort d'une pièce de théâtre en Pologne.* Peuples amis, N° 58, 1953.

27. VALENTI (A.). — *Il nostro pubblico.* **Sc.** 1953, N° 21.

IV

THEATRES ET TROUPES

a) Histoire

28. BÉNAC (Henri). — *Scarron. Le roman comique.* Paris, Belles Lettres, 1951. in-8°, 2 vol. 263 et 327 p.
Texte établi et présenté par H.B.

29. BARRAULT (J.-L.). — *Le Marigny et son Petit Théâtre.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 1 et N° 4.

30. BEIGBEDER (Marc). — *Une communauté préalable.* Ibid. N° 4.
Pour ou contre un nouveau « Cartel ».

31. COPEAU (Jacques). — *L'Esprit des petits Théâtres.* Ibid.

32. LEBESQUE (Morvan). — *Les raisons d'un Cartel.* Ibid.

33. TOUCHARD (P. A.). — *Six années de Comédie Française.* Paris, Le Seuil, 1953, 256 p.

b) Architecture, équipement, aménagements

34. SCHALLERT (W.). — *Théorie et pratique du théâtre en rond.* Paris-Théâtre, N° 78 et **S.** N° 90.

c) La Représentation : mise en scène, éclairage, distribution, décoration, etc.

35. ALESSANDRO (E. d'). — *Difficolta degli effetti sonori.* Palcoscenico, N° 37 et suiv.

36. BABLET (Marie-Louise). — *Le décor de Théâtre français contemporain.* I, *Des éléments permanents à une nécessaire révolution.* **T.Q.**, 27 Novembre 1953. II, *La belle aventure des peintres actuels à la scène.* Ibid. 4 Décembre 1953.

37. BANTI (Anna). — *Sull'interpretazione de « La Locandiera ».* **B.V.**, N° 15.

38. BARRAULT (Jean-Louis). — *Bulletin de la dernière minute (Christophe Colomb).* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault N° 2.

39. BRAGAGLIA (A. G.). — *Jacopo Torelli e Nicola Sabattini fondatori della scenotecnica europea.* Ridotto, N° 35, 1953.

40. BRUGMANS (A.). — *Kŏning Lear en Albert van Dalsum.* Het Toneel, 1953, N° 2.

41. HERTOG (A. den). — « *Androcles en de Leeuw* » *onder regie van Erwin Piscator.* Ibid., N° 1.

42. POVOLEDO (Elena). — *La scenografia architettonica del Settecento a Venezia.* Arte Veneta, annata V, 1951.

43. ROLLAND (Romain). — *Le 14 Juillet, monté et joué par Firmin Gémier.* Théâtre Populaire, N° 4, 1953.

44. PHILIPPI (Herbert). — *Stagecraft and Scene Design.* New-York, Houghton Mifflin.

45. SMEDBERG (G.). — *Postwar developments in stage lighting.* **E.T.J.**, V, 1953, N° 3.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

46. BAMFORD (I.W .). — *Practical Make-up for the Stage.* London, Pitman, 1953. 2e édition.

47. BRADSHAW (A.). — *World Costumes.* London. Black, 1953.

e) Direction et administration

48. BARRAULT (Jean-Louis). — *Pour le rétablissement des vraies « générales ».* Cahiers de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT, N° 1.

49. — *Rétablissement du parterre.* Ibid. N° 2.

V
LE COMÉDIEN

Vie professionnelle, art et technique, pédagogie, etc.

50. DUVIGNAUD (J.). — *La condition d'acteur.* Nouvelle N.R.F. 1953, N° 8.

51. GOURFINKEL (Nina). — *El « Sistema » de Stanislavski.* Cuadernos de Arte Dramatico, N° 6, 1953.

52. GUITRY (Sacha). — *Le Comédien.* Illustré par des souvenirs. Monte-Carlo, Solar, 1953, in-8°, 222 p.

T. XII des oeuvres de Guitry.

53. POS (W. Ph.). — *Indrukken van Toneellonderwijs in Parijs.* Het Toneel, 1953, N° 3.

54. REDGRAVE (Michael). — *The actor's ways and means.* London, Heinemann Ltd, 1953.

55. STANISLAVSKI (C.). — *La Relajación Muscular.* Cuadernos de Arte Dramatico, N° 6, 1953.

56. — *Plasticidad del movimiento.* Ibid.

57. VILLIERS (André). — *L'Art du comédien.* Paris. Presses Universitaires de France, Collection « Que Sais-je », N° 600.

58. VITEZ (Antoine). — *La méthode des actions physiques de Stanislavski.* Théâtre Populaire, N° 4, 1953.

VI-VII
BIOGRAPHIES

59. GILLOIS (André). — *Qui êtes-vous ?* Paris. Gallimard, 1953, in-8°-soleil.

60. PAUL-COURANT. — *Les meilleures histoires de théâtre. La comédie des Comédiens.* Paris, Edit. du Regard, 14 × 19, 1954.

BARRAULT (Jean-Louis).

61. BOREL (Richard). — *Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault.* Paris-Comœdia, N° 43, 1953.

BERNHARDT (Sarah).

62. SORANI (Aldo). — *Per recitare bene aveva bisogno di un pubblico ostile.* Palcoscenico, N° 40, 1953.

BERNSTEIN (Henri).

63. HANOTEAU (G.). — *L'adieu du théâtre à Henri Bernstein.* Match, N° 246.

64. SIMONE. — *Henri Bernstein était le théâtre même.* Paris-Comœdia, N° 44, 1953.

BEYDTS (Louis)

65. MULLER (H.). — *Louis Beydts.* Hommes et Mondes, N° 87, Octobre 1953.

BRAY (Yvonne de)

66. BARRAULT (J.-L.). — *Une grande authentique artiste disparaît.* **F.**, 3 Février 1953.

67. J. C. — *Yvonne de Bray vient de mourir.* Combat, 3 Février 1954.
Avec des textes de J.-L. Barrault, Jean Cocteau, Jean Marais, Marcel André.

DULLIN (Charles)

68. SALACROU (Armand). — *Morte di Dullin.* **Sc.**, N° 16, 1953.

DU PARC (Marquise)

69. VIGUIÉ (Pierre). — *L'idole des génies : Marquise du Parc.* Actes de l'Ac. Nle des Sciences, Lettres et Arts de Bordeaux, t. XIII.

CASARES (Maria)

70. DUSSANE. — *Maria Casarès.* Paris, Calmann Lévy, 1953, 14 × 19, 144 p., ill.

MONTAND (Yves)

71. MÉGRET (Christian). — *Yves Montand.* Ibid.

PRINTEMPS (Yvonne)

72. *Yvonne Printemps ou l'Impromptu de Neuilly.* Paris, 1953, La Table Ronde. Présenté par Jacques Tournier.
Textes et Souvenirs de : Marcel Achard, Louis Beydts, Albert Willemetz, Noel Coward, François Périer, Dr Thiroloix, Jean Jardin. Articles et documents de : Colette, Pierre Brisson, Robert Kemp, Maurice Sachs, Pierre Fresnay.

VIII
HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

73. ANTONETTI (Ch.). — *Index pour un tableau synoptique de l'histoire du théâtre.* **E.T.**, N° 19-20.

74. AROUT (G.), DUHAMEL (M.), JOLY (G.), QUENTIN (Pol), MERCURE (Jean). — *Le problème de l'adaptation.* Paris-Théâtre, N° 78.

75. TUROLLA (E.). — *Coro e dramma nella tragedia greca.* **R.S.T.**, Juillet-Décembre 1952.

76. CANTARELLA (R.). — *L'Opera di Aristofane.* Ibid.

77. KINDERMANN (Heinz). — *Meister der Komödie.* Vienne et Munich, Donau Verl., 1952, 297 p.
Aristophane, Ménandre, Shakespeare, Ben Jonson, Molière, Holberg, Kleist, Grillparzer, Hauptmann, Shaw.

78. EGERMAN (Fr.). — *Vom Attischen Menschenbild.* Munich, Filser, 1952, in-8°, 164 p..

79. NEBEL (G.). — *Weltangst und Götterzorn. Eine Deutung der griechischen Tragödie.* Stuttgart, Klett, 1951, in-8°, 303 p.

ESCHYLE

80. BAGLIO (G.). — *Il « Prometeo » di Eschilo alla luce delle storie di Erodoto.* Rome, Signorelli, 1952, in-8°. 176 p.

EURIPIDE

81. EURIPIDE. — *Le Troadi.* A cura di G. Amendola. Moderna, 1952, in-16, 90 p.

SOPHOCLE

82. SOPHOCLE. — *Œdipe-Roi.* Texte commenté par E. Janssens. Namur, Wesmael-Charlier, 1953, in-12, 116 p.

83. — *Aiace, Elettra, Le Trachinie, Filottete.* Trad. de R. Ricci. Milano, Rizzolo, 1953, in-16, 375 p.

84. EHRENBERG (Victor). — *Sophocles and Pericles.* London, Blackwell, 1953, 216 × 137.

85. ERRANDONEA (I.). — *El estasimo segundo del Edipo Rey de Sofocles.* Instituto de Lenguas classicas, textos y estudios, 84 p., in-12, Eva Peron Univ. Nacional, 1952 et Hermes, 1953, pp. 129-145.

86. — *El Estasimo cuarto de « Antigona ».* Emerita, 1952, pp. 108-121.

THEOPHRASTE

87. LÉVI (E.). — *Teofrasto e il comico di carattere.* **R.S.T.**, Juillet-Décembre 1952.

b) Moyen-Age - c) XVI^e Siècle

88. — *Maistre Pierre Pathelin.* Reproduction en fac-similé de l'édition imprimée en 1489 par Pierre LEVET. Introduction de RICHARD T. HOLBROOK. In-12, broché. Genève, Droz, 1954.

89. CARMODY (Francis), FRAPPIER (Jean), LEBÈGUE (Raymond), ORR (John), RICE (Winthroph). — *Le diable dans la littérature du Moyen-Age.* Cahiers de l'Association des Etudes Françaises, N° 3, 4, 5.

90. SAURO (A.). — *Le théâtre en France au Moyen-Age avec explication linguistique de deux textes.* Napoli, La Floridiana, 1953, in-8°, 141 p.

LARIVEY (Pierre de)

91. — *Les Esprits.* Comédie, adaptation en 3 actes par Albert CAMUS. Paris, Gallimard, 1953, in-16, 175 p.

d) XVII^e Siècle

CORNEILLE

92. NITZE (W. A.). — *« Vertu » as patriotism in Corneille's Horace.* **P.M.L.A.**, Décembre 1952.

93. ROBERT. — *The Denouement of « Le Cid » : a further Note.* Modern Language Review, Janvier 1953.

MOLIERE

94. — *Œuvres.* Ill. par DUBOUT, 8 vol. in-4°. Monte Carlo, André Sauret, 1953.

95. — *Théâtre de Molière.* T. VII. Préface de Louis Jouvet. Ill. de Costi AQUISTAPACE. Nice, Edit. Pardo, in-4°, 320 p.

96. — *Amphitryon.* Notices biographique, historique et littéraire, notes par Claude JODRY. Larousse, 1953, in-16, 135 p.

97. BRAY (René). — *Molière homme de théâtre.* Paris, Mercure de France, 1954, in-16, double-cour., 400 p., **C.R.**

98. MERIAN-GENAST (Ernst). — *Die Technik des komischen Charakteristik bei Moliere und Goldoni.* Romanische Forschungen, 1952. H. 1-2.

Voir aussi N° 77.

RACINE

99. DUSSANE (B.). — *Les grandes premières : Phèdre.* Les Annales, Février 1953.

100. GOULINAT (J.-G.). — *Charles Coypel et le « Bajazet » de Racine.* Etudes d'Art, 7^e série, 1952.

101. LAGNY (J.). — *Deux lettres inédites de Sainte Beuve à propos de la querelle de Phèdre.* **R.H.L.**, 1953, N° 3.

102. MAURIAC (F.). — *Jean Racine.* Préface et trad. de E. CASSA, Salvi, Brescia, Morcelliana, 1953, in-16, 178 p.

103. RUCH (M.). — *Racine d'après sa correspondance.* Les Humanités, Classes de Lettres, Décembre 1952-Avril 1953.

104. SAYCE (R. A.). — *Racine's style : periphrasis and direct statement.* The French Mind (Oxford), 1952.

105. THIEBAUT (Marcel). — *Le Secret de Racine.* Journal de Genève, 11-12 janvier 1953.

A propos de la reprise de Mithridate *à la Comédie-Française.*

106. VIER (Jean). — *Le récit de Théramène.* L'Ecole, 10-24 Janvier 1953.

107. VON DEN STEINEN (H.). — *Racine.* **R.S.T.**, N° 6. Avril-Juin 1953.

e) XVIII^e Siècle

108. CARRINGTON LANCASTER (H.). — *French Tragedy in the reign of Louis XVI and the early years of the French Revolution* 1774-1792. Baltimore, The John Hopkins Press, 1953.

109. DONVEZ (Jacques). — *Quand Beaumarchais envoyait des officiers à l'armée américaine.* La Revue Française, N° 52, Janvier 1954.

f) XIX^e Siècle

110. LANSON (G.) et TRUFFAU (Paul). — *Histoire de la littérature française* 1850-1950. Paris, Hachette, 1953, in-16, T. IV, paginé 1029-1341.

BECQUE (Henri)

111. RAGGHIANTI (C. L.). — *Nota ad un saggio su Henry Becque.* **R.S.T.**, N° 6, Avril-Juin 1953.

MÉRIMÉE

112. — *Le Carrosse du St Sacrement.* Préface et notes de Marc BLANCPAIN. Delmas, 1953.

113. — *Le Carrosse du St Sacrement.* Paris, Edit. de la Biblioth. Mondiale, 1953. In-16, 72 p.

Paul Jaffeux : Mérimée. *J. Lemarchand :* Le Carrosse du St Sacrement. *A. Filon :* La première du Carrosse du St Sacrement.

114. LUPPÉ (A. de). — *Mérimée.* Paris, Albin Michel, 1953, in-8°, 248 p., 15 h. t.

DUMAS Père (Alexandre)

115. — *Kean : Rendons à Sartre ce qui n'est pas à Dumas.* **A.**, N° 439, 1953.

Étude comparée de plusieurs scènes.

116. — *La vie d'Alexandre Dumas, racontée par Alex. Dumas.* Textes rassemblés par Alain GUERIN. Préface de Raymond DUMAY. Paris, Julliard, 1953, in-16, 279 p.

117. ZIEGLER (Gilette). — *Alex. Dumas, le roi des amuseurs.* Europe, N° 90, Juin 1953.

Voir aussi N° 7.

LAFORGUE (Jules)

118. J. L. — *Moralités légendaires : Hamlet.* Introduction de Jacques NOIR. Les Belles Lectures, 1^er^-14 Janvier 1953.

HUGO (Victor)

119. VICO FAZIO. — *I drammi maggiori di Victor Hugo.* Catania, 1951.

MUSSET (Alfred de)

120. PICHOIS (Claude). — *A. de Musset à l'Hôtel des Haricots et chez Augustine Brohan.* Revue Palladienne, N° 21, 1952.

121. LETESSIER (Fernand). — *Souvenirs romantiques de Charles Bocher* (publiés en 1907-1909). Revue Universitaire, Novembre-Décembre 1952.

Chateaubriand, Musset, Lamartine.

SAND (George)

122. BOURY (François). — *De quoi vivait George Sand ?* Paris, Deux-Rives, 1952, in-16, 135 p.

123. SACY (S. de). — *Sand, Dorval, Vigny.* **M.F.**, Mai 1953.

VIGNY (Alfred de)

124. LEPAGE (G.-A.). — *La mystérieuse Augusta, dernier amour d'A. de Vigny.* Annales Sedanaises d'Histoire et d'Archéologie, N° 14-15, 1953.

g) XX^{e} Siècle

125. HOBSON (Harold). — *The French Theatre of to-day.* London, Harrap, 1953.

126. VIER (Jacques). — *Le Théâtre Contemporain.* L'Ecole, 7 Février 1953.

ADAMOV (Arthur)

127. MORTEO (Gian Renzo). — *Adamov e il suo mondo teatrale.* **I.D.**, 15 Octobre 1953.

ANOUILH (Jean)

128. BOULAN (H.-R.). — *Jean Anouilh.* Het Toneel, 1953, N° 4.

AROUT (Gabriel)

129. AUBRIANT (Michel). — *Gabriel Arout et les deux vérités.* Paris-Théâtre, N° 78.

BERNANOS (Georges)

130. — *Les Dialogues des Carmélites devant la critique.* Textes rassemblés et présentés par Auguste LHOTELLIER. Soc. des Amis de G. Bernanos, N^{os} 12-13.

CLAUDEL (Paul)

131. — *L'enthousiasme.* Cahiers de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT, N° 1.

132. ALTER (André). — *Essai de chronologie de l'œuvre théâtrale de Paul Claudel.* Ibid.

133. BARJON (Louis). — *Paul Claudel.* Préface de Paul CLAUDEL. Paris, Edit. Univ. 1953, Coll. Classiques du XX^{e} siècle, N° 9.

134. BARRAULT (Jean-Louis). — *Paul Claudel, notes pour des souvenirs familiers.* Cahiers de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT, N° 1.

135. — *Paul Claudel et Christophe Colomb.* Ibid.

136. CARRÉ (A.-M.). — *La vocation de l'autre monde.* Ibid.
A propos de Christophe Colomb.

137. SOUSTELLE (Jacques). — *Respect aux dieux morts.* Ibid.
Voir aussi N° 38.

COCTEAU (Jean)

138. MARTIN DU GARD (M.). — *Jean Cocteau dans « Mon Journal ».* **H.M.**, Décembre 1953.

DONNAY (Maurice)

139. — *Mon Journal* 1919-1939. Paris, Fayard, 1953, in-16, 288 p.

GHEON (Henri)

140. REYNAUD (J.). — *Henri Ghéon, un précurseur et un maître.* Nos Spectacles, N° 32-33, 1953.

GIRAUDOUX (Jean).

141. — *Louis Jouvet.* Cahiers de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT, N° 2.

142. — *Giraudoux* 53, Enquête de Georges LERMINIER. Ibid.
Réponses de : Ionesco, Lanoux, Arnold, Barbier, Clavel, Pichon, Moussy, Vauthier, Adamov, Morphé.

143. BARRAULT (Jean-Louis). — *A la recherche de « Pour Lucrèce ».* Ibid.

144. BAUER (Gérard). — *Le sourire de Jean Giraudoux.* Ibid.

145. BERTIN (Pierre). — *Les jeunes filles de Giraudoux.* Ibid.

146. BEUCLER (André). — *Le caprice de l'inspiration chez Giraudoux.* Ibid.

147. BÉRYS (José de). — *Quelques souvenirs sur Giraudoux.* Combat, 4 Février 1953.

148. BOURDET (Edouard). — *Le théâtre de Jean Giraudoux.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 2.

149. BOURDET (Denise). — *Mon ami Jean Giraudoux.* Ibid.

150. COCTEAU (Jean). — *Au bout de son caniche.* Ibid.

151. GUISSARD (L.). — *Jean Giraudoux ou le génie français.* Livres et Lectures, Janvier 1953.

152. JOUVET (Louis). — *Jean Giraudoux.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 2.

153. NEVEUX (Georges). — *Dialogue Jouvet-Giraudoux.* Ibid.

154. POULENC (Francis). — *Souvenirs.* Ibid.

155. ROY (Claude). — *Giraudoux modèle.* Ibid.

156. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *A la recherche de l'éternel Giraudoux.* Ibid.

GREEN (Julien)

157. — *Una commedia non finita sul terremoto di Messina.* **Sc.**, N° 5-6, 1953.

IONESCO (Eugène)

158. HUMEAU *(Edmond).* — *Le Théâtre de Ionesco.* Preuves, N° 32.

ISOU (Isidore)

159. ALAUX (J.). — *Isidore Isou voudrait faire du bruit.* Paris-Comœdia, N° 50.

MAURIAC (François)

161. SIMON (Pierre-Henri). — *Mauriac par lui-même.* Paris, Le Seuil, 1953, 192 p., 98 ill.

MONTHERLANT (Henry de)

162. — *Montherlant par lui-même.* Images et textes présentés par Pierre Sipriot, avec un inédit et des légendes de H. de Montherlant. Paris, Le Seuil, 1953, in-16, 192 p., ill.

163. CANASTI. — *Montherlant.* Vita e pensiero, Janvier 1952.

NEVEUX (Georges)

164. *Zamore de Georges Neveux est-elle une comédie ou une tragédie ?* Le Journal du Rideau (Bruxelles), 1953, N° 2.

PEGUY (Charles)

165. A. B. — *Les sources de la « Jeanne d'Arc ».* Annales de l'Université de Paris, N° 30, Octobre 1952.

ROMAINS (Jules)

165. BERRY (Madeleine). — *Jules Romains. Sa vie, son œuvre.* Paris. Le Conquistador, 1953, 19 × 14, 308 p.

167. FIGUERAS (André). — *Jules Romains.* Paris, Seghers, 1952, Coll. Poètes d'aujourd'hui, 160 × 135, 222 p.

SARTRE (Jean-Paul).

168. ALBÉRÈS (R.-M.). — *Jean-Paul Sartre.* Paris, Edit. Universitaires, Coll. Classiques du xx^e siècle, 1953.

169. HAHN (Paul). — *A note on Sartre and the Poetics.* **E.T.J.**, Mars 1953.

SCHEHADÉ (Georges)

170. *Un Soir.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 4.

Genèse de La Soirée des Proverbes.

171. BARRAULT (J.-L.). — *Georges Schehadé.* Ibid.

172. BOUNOURE (Gabriel). — *Poésie et Proverbes.* Ibid.

173. BRETON (André). — *Aux « Quatre diamants », cheval.* Ibid.

174. DUMUR (Guy). — *Schehadé parmi nous.* Ibid. N° 4.

175. LEMARCHAND (J.). — *Nous n'oublions pas...* Ibid.

176. PICON (Gaëtan). — *Le Haut pavois de poésie.* Ibid.

177. PIEYRE DE MANDIARGUES (André). — *Des singes et de la rose.* Ibid.

178. ROBIN (Pierre). — *Des « Poésies » à la « Soirée des Proverbes ».* Ibid.

179. SAINT JOHN PERSE. — *Poète Schehadé.* Ibid.

180. STÉTIÉ (Salah). — *L'œuvre entièrement poétique de G. Schehadé.* Ibid.

181. SUPERVIELLE (Jules). — *Un prince de l'émerveillement.* Ibid.

VILDRAC (Charles)

182. SURER (Paul). — *Etudes sur le Théâtre français contemporain, III. Le théâtre intimiste. L'intimisme et ses précurseurs : Ch. Vildrac.* L'Information Littéraire, Novembre-Décembre, 1952.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

183. BEAUMONT WICKS (Ch.). — *The Parisian Stage.* T. II., 1816-1830. Univ. of Alabama Press, 1953, 14 × 21,5. 920 p.

184. GUICCIARDI (E.). — *Il Teatro Nazionale e Popolare.* **R.S.T.**, N° 6, Avril-Juin 1953.

185. ROBERT (Louis A.). — *Le Théâtre dauphinois.* Le Livre d'Or du Dauphiné. Grenoble, 1952.

186. *Théâtre Français d'aujourd'hui.* The Listener, 19 Février 1953.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

187. ALEWYN (R.). — *Der Geist des Barocktheaters.* Weltliteratur, Francke, 1952.

188. ANGELIS (R. M. de). — *Morte in prigionia di Heinrich George.* **Sc.**; 1953, N° 4.

189. GRAPPIN (Pierre). — *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand,* Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

190. KAISER (H.). — *Barocktheater in Darmstadt. Geschichte des Theaters einer deutschen Residenz in* 17 *und* 18 *Jahrh.* Darmstadt, Roether, 1951, in-4°, 181 p.

191. LEDERER (M.). — *Max Reinhardt und sein Bruder.* Deutsche Rundschau, Août-Septembre 1953.

192. MEYER (Curt). — *Alt-Berliner politisches Volkstheater* 1848-1850. Lechte, 1951, in-8°, 167. p

193. SCHUH (Oscar Fritz). — *Ausblick auf das deutsche Theater.* Der Monat, Septembre 1953.

Voir aussi N° 6.

BUCHNER (Georg)

194. *Werke und Briefe.* Wiesbaden, Insel-Verlag, 1953, (6e édit.), in-32, 408 p.

195. DI FEDE (Nicolo). — *A proposito di un recente studio su Georg Büchner.* **R.S.T.**, N° 7, Juillet-Septembre 1953.

196. KNIGHT (A. H. J.). — *Georg Büchner.* Basil Blackwell, 1951, in-16, 182 p.

197. MAYER (Hans). — *Georg Büchner und seine Zeits.* Wiesbaden, Limes-Verlag, 400 p.

198. VIETOR (K.). — *Georg Büchner : Politik-Dichtung-Wissenschaft.* Berne, A. Francke, 1949, in-16, 304 p.

GŒTHE

199. *Gœthes Werke.* Introduction par W. KAYSER. Hambourg, Wegner, 1953, 602 p.

200. — *Der Junge Gœthe.* T. IV. Introduction par le prof. BEUTLER. Zurich, Artemis Verlag, 1953, 1109 p.

201. — *Uebertragungen.* T. XV. Postface de Fritz ERNST, notes et index de Alfred BRANDLI. Zurich, Artemis Verlag, 1953, 1148 p.

202. BIANCOTTI (B.). — *Gœthe.* Torino, 1951.

203. BIANQUIS (G.). — *Etudes sur Gœthe.* Paris, Belles Lettres, 1951, 169 p. in-8°

204. HOHLFELD (A. R.). — *Fifty years with Gœthe* (1901-1951). University of Wisconsin Press, 1953, 400 p.

205. NAEGLER (A. M.). — *Lo spettatore ideale di Gœthe.* **R.S.T.**, N° 6, Juin 1953.

206. SCHLECHTA (Karl). — *Gœthes « Wilhelm Meister ».* Vittorio Klostermann, 1953, 260 p.

207. STANISLAVSKI (C.). — *Estudiando Werther. Cinco conversaciones con sus alunos.* Cuadernos de Arte dramatico, N° 6, 1953.

208. WOLFF (Hans M.). — *Gœthe in der Periode der Wahlverwandschaften.* Francke, 1952, 272 p.

HAUPTMANN

209. MUSA (Gilda). — *Emanuel Quint, der Narr in Christo.* Letterature Moderne, IV, 1953, N° 3.
Un paragraphe sur G.H.
Voir aussi N° 77.

KLEIST (Heinrich von)

211. GRACQ (Julien). — *Le printemps de mars.* Cahiers de la Compagnie Madeleine RENAUD-Jean-Louis BARRAULT, N° 4.
Sur Kleist et Penthésilée.

212. SCHMIDT (A. M.). — *Penthésilée et l'opinion allemande.* Ibid.
Voir aussi N° 77.

LESSING

213. BENZ (R.). — *Il contenuto ideale dei drammi di Lessing* **R.S.T.**, Juillet-Décembre 1952.

214. CHIARINI (Paolo). — *La Drammaturgia di Amburgo, di Lessing.* Arene, 1953, N° 1.

SCHILLER

215. GERHARD (Melitta). — *Schiller.* Berne, Francke, 1950, 455 p.

216. RITTER VON SRBIK (H.). — *Wallensteins Ende.* Salzbourg, Otto Muller, 1952, 443 p., 2e édit. revue et aug.
Vie de Schiller et étude sur la Mort de Wallenstein.

217. WIESE (B. von). — *Schiller-Forschung und Schiller-Deutung von* 1937 *bis* 1953. Deutsche Vierteljahrsschrift, 27. Jg. 1953, Heft 3.

AMERIQUE LATINE

218. MALATESTA (P.). — *O teatro municipal de Sao Paulo sem Entranhas.* Guaira, N° 50.

BELGIQUE

219. CHESSELET (Robert). — *Le théâtre belge a trouvé son vrai visage.* Paris-Comoedia N° 43, 1953.

220. COHEN (Gustave). — *Nativités et moralités liégeoises du Moyen Age.* Publiées avec une introduction et des notes d'après le ms 617 du Musée Condé à Chantilly. Préface de Gustave CHARLIER. Bruxelles, Palais des Académies, 1953, in-4°, 334 p.

Extrait des Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, 2e Série, T. XII, Fasc. I, hors commerce.

221. LUCA (Guido de). — *Il teatro popolare vallone ha trovato la sua sede a Bruxelles.* **Sc.**, 1953, N° 21.

222. LAMBRECHT (Willy). — *Une Chambre de Rhétorique francisée à Anvers au XVIIIe siècle.* Lettres Romanes, Février-Mai, 1953.

223. KEMP (Robert). — *Maeterlinck et son théâtre.* Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1951-1952.

224. PERRUCHOT (H.). — *Maurice Maeterlinck à la recherche de l'Oiseau Bleu.* Synthèses, 1949, N° 2.

CHINE

225. MONSTERLEET (Jean). — *Sommets de la littérature chinoise contemporaine.* Paris, Domat, 1953, in-8° cour.

ESPAGNE

CALDERON

226. — *Calderon und Wir. Ein Nachwort zum* 350. *Geburtstag des Dichters.* Neues Abendland (Augsburg) V, N° 72, 1950.

227. *Calderon der Dramatiker des Katholizismus.* Kirchicher Nachrichtendienst, Berichte aus dem religiösen Zeitgeschehen (Koblenz) V, N° 7, 1950.

228. ALONSO CORTÈS (Narcisso). — *Genealogia de D. Pedro Calderón.* Boletin de la Real Academia Española, XXXI, N° 133, 1951.

229. ARAUZ (A.). — *Notas sobre Lope de Vega y Calderon.* Mexico, 1951, 75 p.

230. CONSTANDSE (A. L.). — *Le baroque espagnol et Calderon de la Barca.* Amsterdam, Lib. Internationale « Plus Ultra » 1951.

231. ENTWISTLE (W. J.). — *Calderon et le théâtre symbolique.* Bulletin Hispanique, LII, 1950.

232. GONZALEZ (Eugenio). — *Notas para una introducciónal estudio de los autos sacramentales de Calderón de la Barca.* Studia, N° 251.

233. HESSE (Evertt W.). — *La conception caldéronienne du prince parfait dans « La vida es sueño ».* Clavileño, IV, N° 20.

234. SLOMAN (Albert E.). — *The sources of Calderon's « El Principe constante » with a critical edition of its immediate source, « La fortuna adversa del Infante don Fernando de Portugal »* (a play attribuated to Lope de Vega) Oxford, Blackwell, 1950, VIII-288 p.

235. WILSON (Edward M.). — *La disereción de Don Lope de Almeida.* Clavileño II, N° 9.

Voir aussi N°s 4, 292.

CERVANTES

236. CASALDUERO (Joaquin). — *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* Madrid, Aguilar, 1951, XIV-303 p.

LORCA (Federico Garcia)

237. FLECKNIAKOSKA (J. L.). — *L'Univers poétique de F. G. Lorca.* Éditions Bure, 1952.

MOLINA (Tirso de)

238. ALMELA Y VIVES (F.). — *Notulas de bibliográfia valenciana.* Rivista bibliográfica y documental, III, 1949.

Pp. 275-282, *Tirso de Molina.*

239. BLANCO (Garcia M.). — *Un pretendido aragonesismo de Tirso de Molina.* Filologia III, N° 3, 1951.

240. CROCE (Benedetto). — *« El Burlador de Sevilla ». Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia.* Scritti di storia e politica, XXXIX, Bari, Laterza, 1950.

241. CROCE (Alda). — *Tirso de Molina.* Studio critico. Quaderni della Critica, VII, 1951, N° 19-20.

242. MARNI (A.). — *Did Tirso employ counterpassion in his « Burlador de Sevilla »?.* Hispanic Review, Avril 1952.

Voir aussi N° 5.

ROJAS

243. ASENSIO (Manuel J.). — *El tiempo en « La Celestina ».* Ibid, Janv. 1952.

RUEDA (Lope de)

244. RAMILA (Garcia I.). — *Una incógnita estancia del gran Lope de Rueda en la ciudad de Burgos.* Boletin de la Real Academia Española, XXXI, N° 132.

245. MORENO VILLA (J.). — *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá.* Mexico, 1951, 284 p.

Un chapitre sur Lope de Rueda.

246. VERES D'OCÓN (Ernesto). — *Juegos idiomáticos en las Obras de Lope de Rueda.* Reviste de Filologia Española, XXXIV, 1950, N°s 1-4.

VEGA (Lope de)

247. BATAILLON (M.). — *Encore El Villano en su rincón.* Bulletin Hispanique, LII, 1950.

248. CAMPOS (Jorge). — *Lope de Vega y el descubriamento colombino.* Revista de las Indias, N°s 37-38.

249. ENTRAMBASAGUAS (J. de). — *Blair y Munárriz, mentores estéticas de la crítica Lopiana.* Revista Bibliográfica y Documental, IV, 1950.

250. MALKIEVICS-STRZALKOWA. — *La question des sources dans la tragi-comédie de Lope de Vega « El rey sin reino ».* Polska Akademia Unmiejetnosei, Archivum Neophilologicum (Cracovie) III, 1950, N° 2.

251. MENENDEZ PIDAL. — *La Celia de Lope de Vega.* Nueva Revista de Filologia Hispánica IV, 1950, N° 4.

252. MORINIGO (Marcos A.). — *Indigenismos americanos en el léxico de Lope de Vega.* Revista Nacional de Cultura (Caracas), XII, N° 84, 1951.

253. MONTESINOS (J.-F.). — *Estudios sobre Lope.* México, colegio de México, 1951, 332 p.

254. MONTOTO (Santiago). — *Contribución al vocabulario de Lope de Vega.* Madrid, 1949.

255. PEERS (E. ALLISON). — *Mysticism in the poetry of Lope de Vega.* Estudios dedicados a Menéndez Pidal, I, Madrid, C.S.I.C., 1950.

256. PENEDO (Fr. Manuel). — *El ayuntamiento de Madrid y Lope de Vega.* Acuerdos sobre autos sacramentales y el P. Remón. Revista Bibliográfica y documental, IV, N°s 1, 2, 3, 4.

Six documents de 1609-1612, Deux concernent les subventions données par la ville de Madrid à Lope de Vega en 1611 et 1612.

257. REIMS (J.-W.). — *Lope de Vega.* Théâtre Populaire, N° 4, 1953.

258. SCHULTE-HERBRUGGE (Heinz). — *El arte dramático de Lope de Vega.* Anales de la Universidad de Chile, CVIII, N° 80.

259. VÁSQUEZ DODERO (José Luis). — *La muyer española vista por los escritores.* Mundo Hispánica N° 37.

260. VERNET (J.). — *Las fuentes de « El Gran Duque de Moscovia ».* Cuadernos de Literatura, V, 13-14-15.

261. VIQUEIRA (J.-M.). — *Notes sobre el Lusitanismo de Lope de Vega y su comedia « El Brasil restituido ».* Brasilia (Coimbra) VI, 1951.

ETATS-UNIS

262. BENTLEY (Eric). — *From the modern repertory.* The Univ. of Denver Press, 1949, XIV-406 p.

263. WEAVER (S.). — *The repertory theatre in America.* Theatre Group Bulletin (Bombay), Nov. 1953.

O'NEILL *(Eugène)*

264. CUENOT (C.). — *Eugène O'Neill.* **E.N.**, N° 34, 1953.
265. GAGEY (Edmond M.). — *Eugène O'Neill, la sua opera.* La Fiera Letteraria, 13 Décembre 1953.

GRANDE-BRETAGNE

266. BROWNE (E. Martin). — *The British Drama League.* **E.T.J.**, V, N° 3 Octobre 1953.
267. ELLIS-FERMOR (U.). — *The Jacobean drama.* London, Methuen, 1953, 360 p., Nelle edit. rev. et aug.
268. FINDLATER (Richard). — *The London Theatre.* London, The 20th Century, 1953.
269. H. (A. de). — *John Gielgud. Een biografie in Foto's.* Het Toneel, 1953, N° 2.
270. HODGES (C. Walter). — *The Globe restored. A study of the Elizabethan Theatre.* London, Benn, 1953.
271. McILWRAITH (A. K.). — *Five Stuart tragedies.* Oxford Univ. Press, 1953, 519 p.

Bussy d'Ambois, *de Chapman.* The Maid's Tragedy, *de Beaumont et Fletcher.* The duchess of Malfi, *de Webster.* The Roman Actor, *de Massinger.* Tis Pity She's a Whore, *de Ford.*

272. FRANCK (Elisabeth). — *Il teatro del secolo viaggia sulle ruote.* Palcoscenico, N° 40, 1953.

Théâtre ambulant.

273. REED Jr (R. R.). — *Bedlam on the Jacobean stage.* Cambridge, Harvard Univ. Press, 1952, III, 190 p.
274. STEWARD (A. B.). — *David Garrick.* Philadelphia, J. B. Lippincott Company, 1952, IX-278 p.

COWARD (Noël)

276. CLIFFORD (Bax). — *Contemporary British dramatist : Noël Coward.* Drama, Summer 1953.
277. GREACEN (Robert). — *The art of Noël Coward.* London, H. Hand and Flower Press, 1953.

ELIOT (T. S.)

278. PETER (John). — *Murder in the cathedral.* The Sewanee Review, Summer 1953.

GREENE (Graham)

279. PANGE (V. de). — *Graham Greene.* Avec un texte inédit de Graham GREENE. Préface de François MAURIAC. Paris, Classiques du XX^e siècle. Edit. Universitaires 1953, in-16, 132 p.

JONSON (Ben)

280. — *Complete Plays.* London, Dent, 2 vol. 670 et 738 p.

Voir aussi N° 77.

SHAKESPEARE

281. — *Hamlet.* Préface de J. DOVER WILSON. Cambridge Univ. Press, 1953, 410 p.
282. — *Roméo et Juliette.* Paris, Edit. de la Bibliothèque Mondiale, 1953, in-16, 136 p.

Avec des textes de Jean Davy : Shakespeare vu par un acteur du XX^e siècle. *A. Obey :* Jeunesse de Shakespeare. *J. J. Mayoux :* Le thème de l'amour chez William Shakespeare.

283. BARTHES (Roland). — *Hamlet, c'est beaucoup plus qu'Hamlet.* 27 rue Jacob, N° 7.

A propos d'Hamlet ou le Personnage du Fils, *de Jean Paris.*

284. CETRANGOLO (G.). — *L'universo dantesco e la terra di Shakespeare.* Rome, Edit. Opere Nuove, 1953.

285. CHUTE (Marchette). — *Shakespeare and his stage.* London, University Press, 1953.

286. CUNNINGHAM (J. V.). — *Woe or Wonder. The emotional effect of Shakespearean tragedy.* The Univ. Denver Press, 1951, VIII-136 p.

287. GAMBERINI (S.). — *Del tradurre Shakespeare.* **R.S.T.**, N° 6, Avril-Juin 1953.

288. GRANVILLE-BARKER. — *Prefaces to Shakespeare.* Vol. III. London, Sidgwick and Jackson, 339 p.

289. DELL'ERA (D.). — *Shakespeare ha costruito Amleto sulla sabbia.* Ridotto, 1953, N° 34.

290. HOTSON (Leslie). — *Shakespeare's arena.* The Sewanee Review, Summer 1953.

291. — *Shakespeare's Motley.* New-York, Oxford Univ. Press, 1952, 133 p.

292. IRVING (Thomas B.). — *Hamlet y Segismundo ante la vida.* Universidad de San Carlos (Guatemala), XIX, 1950.

293. JOSEPH (B.). — *Conscience and the King.* London, Chatto and Windus, 1953, 176 p.

294. KATAN (E.). — *Shylock sin het Toneelmuseum.* Het Toneel, 1953, N° 2.

295. KOKERITZ (Helge). — *Shakespeare's pronunciations.* London, Cumberlege, 1953.

296. LASCELLES (M.). — *Shakespeare's Measure for Measure.* London, Athlone Press, 1953, 182 p.

297. LION (F.). — *Una nuova interpretazione dell'Amleto di Shakespeare.* **R.S.T.**, N° 7, 1953.

298. MAURICE (Martin). — *Master William Shakespeare.* Paris, Gallimard, 1953, in-8° soleil.

299. PELLEZZI (Camillo). — *La città di Shakespeare.* L'Illustrazione Italiana, 1953, N° 9.

300. REESE (M. M.). — *Shakespeare his world and his work.* London, Arnold, 1953, 603 p.

301. REBORA (R.). — *Riccardo II non trova riposte alle proprie domande.* **B.V.**, N° 15.

302. SPALDING (K. J.). — *The philosophy of Shakespeare.* Oxford, Ronald, 1953, 199 p.

Voir aussi N° 77.

SHAW (G. B.)

303. BRISSONI (A.). — *G. B. Shaw regista educato.* **S.**, N° 90, 1953.

Voir aussi N° 77.

WEBSTER (John)

304. BALDINI (G.). — *John Webster e il linguaggio della tragedia.* Roma, Ateneo, 1953.

GRECE

305. ROMAIOS. — *La chanson populaire grecque « Le Retour de l'Exilée ».* Hellénisme contemporain, 1953, N° 1.

HONGRIE

306. VARADY (E.). — *L'attualità de « La tragedia dell'uomo » di Emerico Madach.* **R.S.T.**, N° 7, 1953.

ITALIE

307. — *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1952-1953. **E.I.T.D.**, 1953, N°s 3-4.

308. BACCHELLI (R.), LONGHI (R.). — *Teatro e imagini del Settecento italiano,* Ed. R.A.I., 1953, 212 p.

309. CONTINI (E.). — *E morto Ruggero Ruggeri.* Palcoscenico, N° 40, 1953.

310. G. C. — *In memoria di Ruggeri.* **Sc.**, 1953, N° 16.

311. — *Teatro nazionale popolare.* **Sc.**, 1953, N° 4.

312. MEZZANOTTE (P.)., SIMONI (R.), CALZINI (R.). — *Cronache d'un grande teatro. Il teatro Manzoni de Milano.* Milano Banca Nazionale del Lavoro, 1952, in-4°, 150 p.

313. PERSONE (Luigi M.). — *Maschere e volti del teatro fiorentino.* **Sc. I.**, 1953, N° 12.

314. TERRON (Carlo). — *Tragico destino di Stival.* **Sc.**, 1953, N°s 5-6.

315. TOSCHI (Paolo). — *Gli elementi folkloristici nella Commedia dell'Arte,* Arene, N° 1, 1953.

ALFIERI

316. BACCOLO (Luigi). — *Le commedie di Alfieri e l'umor nero di un tramonto.* **Sc.**, 1953, N° 21.

317. PELLEGRINI (A.). — *Alfieri.* **R.S.T.**, N° 6, 1953.

BETTI (Ugo)

318. — *Ugo Betti.* **E.I.D.T.**, N°s 3-4, 1953.

319. — *Un grand dramaturge, Ugo Betti.* 27 rue Jacob, N° 7.

320. AMICO (Silvio d'). — *Il dramma di Ugo Betti.* **B.V.**, N° 15.

321. AYMÉ (Marcel). — *Religione e teatro di Ugo Betti.* **Sc.**, 1953, N° 18.

CROCE

322. GIUSSO (L.). — *Croce e il teatro.* **S.**, N° 83.

GHERARDI

323. — *Sei commedie.* Pref. di Silvio d'Amico. Int. di G. Pacuvio. Bologna, Cappelli, 1953, in-8°, XXXV, 700 p.

GOLDONI

324. — *La Bottega del caffè.* Int. et com. di A. Micheili, 1953, in-8°, 145 p.

325. — *Arlecchino servitore di due padroni.* A cura di F. Zappa. Roma, Barjes, s.i.d., in-16, XXX-98 p.

326. ZAJOTTI (A.). — *La vedova scaltra di Goldoni.* **B.V.**, N° 15.
Voir aussi N° 98.

GOZZI

327. — *Memorie inutile.* A cura di P. Api Frisoni. Firenze, Vallecchi, 1953, in-16, VIII-114 p.

MAGGI (Carlo Maria)

328. AURÉAS (H.). — *Les comédies et les poésies dialectales de Carlo Maria Maggi.* Langues Néo-Latines, N° 125, 1953.

PIRANDELLO

329. AMICO (Silvio d'). — *Fortuna di Pirandello.* **R.S.T.**, Juillet-Décembre 1952.

330. CALENDOLI. — *Una interpretazione umana di « Come tu me vuoi ».* **Sc.**, 1953, N°s 5-6.

331. CREMA (E.). — *Il dramma della creazione in Pirandello.* Siena, Maia, 1953, in-16, 63 p.

332. TANFANI (C. E.). — *Ricordo della prima rapprezentazione milanese di « Come tu me vuoi ».* **Sc.**, 1953, N°s 5-6.

RUZZANTE

333. — *L'Anconitana.* A cura di L. Zorzi. Padova. G. Randi, 1952.

VERGA (Giovanni)

334. — *Teatro.* Milano, Mondadori, 1952, in-16, 296 p.

335. CALENDOLI (G.). — *Ritorno di Verga.* **Sc.**, 1953, N° 4.

JAPON

336. BOWERS (F.). — *Japanese Theatre.* New-York, Hermitage House, 1952, XVI-294 p., 19 ill.

MEXIQUE

337. PAZOS (Manuel). — *El teatro franciscano en Méjico durante el siglo XVI.* Archivo Ibero-Americano, XI, N° 42, p. 129-189.

PORTUGAL

338. GOMES (Torquato). — *Uma gala de Gil Vicente.* Leira, 1950.

339. RÉGIO (José). — *Presença e ausência do teatro português. Uma opiniao sobre o nosso teatro.* Ler, N° 19.

U.R.S.S.

340. CHMARA (Gregory). — *Presencia de Stanislavski.* Cuadernos de Arte Dramatico, N° 6, 1953.

341. LANOCITA (A.). — *Ricordo di Pudovkin,* **B.V.**, N° 15.

342. LO GATTO (Ettore). — *Il Teatro d'Arte di Mosca.* **R.S.T.**, N° 7, 1953.

343. MISCIA (Eraldo). — *La rivoluzione di Ostroskij al Piccolo Teatro di Mosca.* **Sc.**, 1953, N° 21.

EVREINOFF (Nicolas)

344. PHILIPPE (Michel). — *Présentation de Nicolas Evreinoff.* **E.T.**, N°s 19-20.

GOGOL

345. NABOKOV (Vladimir). — *Nikolaï Gogol.* Traduit par Marcelle Sibon. Paris, La Table Ronde, in-16.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

346. BRAUW (P. J. W.). — *Vijfde congres Internationaal Theater Instituut in Den Haag.* Het Toneel, 1953, N° 4.

347. JOSSET (André). — *Internationaal Theater Instituut.* Ibid.

ALLEMAGNE-FRANCE

348. BIANQUIS (G.). — *Hofmannsthal et la France.* **R.L.C.**, 1953, N° 3.

ESPAGNE-ALLEMAGNE

349. ORICO (Osvaldo). — *La influencia de Don Juan sobre Mefistófeles.* Revista Nacional de Educación, N° 97, 1950.

ESPAGNE-AMERIQUE LATINE

350. ARROM (José Juan). — *Estudios de Literatura hispanoamericana.* La Habana, Ucar, Garcia, 1950, 195 p.

ESPAGNE-ETATS-UNIS

351. COE (Adam). — *Don Quixote on the American Stage.* Bulletin of Hispanic Studies, XXVIII, N° 3.

ESPAGNE-FRANCE

352. CALDERON. — *L'Alcade de Zalamea.* Traduction d'Alexandre Arnoux. France-Illustration, Sup. Littéraire et Théâtral, N° 125.

353. VEGA (Lope de). — *La découverte du Nouveau Monde.* Adaptation de Morvan Lebesque. Théâtre Populaire, N° 4, 1953.

ETATS-UNIS-ALLEMAGNE

354. BAHN (Eugène H.). — *Report from Western Germany : the theatre in the U.S. zone,* 1945-1953. **E.T.J.**, V, N° 3, Octobre 1953.

FRANCE-DANEMARK

355. THOMAS-COELE (René). — *Le Cid à Copenhague, sur l'acte V, Sc. VII.* **R.T.**, N° 25, 1954.

FRANCE-ITALIE

356. CORNEILLE. — *Polyeucte.* A cura di S. Sorrento. Firenze, La Nuova Italia, 1953, in-8°.

FRANCE-ROUMANIE

357. RĂDULESCU (H.). — *Din trecutul teatruliu francez in Tările romane. O Stagiune de acum o suta de ani* 1846-1847. Mélanges Mario Roques, t. IV, 1952.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

358. SHAKESPEARE. — *Amleto. Versione di* Squarzina. Bologna Cappelli 1953, in-8°, XIII-292 p.

ITALIE-AMERIQUE LATINE

359. VALENTINI (G.). — *Compagnie italiane a Buenos Aires.* **S.**, N° 90, 1953.

ITALIE-FRANCE

360. CULCASI (Lucia). — *Les rapports de d'Annunzio et de Barrès, d'après leur correspondance.* Letterature Moderne, IV, 1953, N° 4.

Lettres sur le Martyre de St Sébastien.

361. RENAUD (Luc). — *Teatro italiano in Francia.* **S.**, N° 90, 1953.

362. PULIGA (E. Q.). — *Turlupin e le farse francesi.* **Sc. I.**, N° 5, 1953.

U.R.S.S.-FRANCE

363. TCHÉKHOV (A.). — *Œuvres.* T. IV Trad. de Madeleine Durand et Edouard Parayre. Paris, Editeurs Français Réunis, 1953, 19 × 12, 282 p.

U.R.S.S.-ITALIE

364. TOLSTOI. — *Teatro.* A cura di M. B. Gallinaro, trad. di O. Campa e G. Faccioli, ind. di O. Campa. Firenze, Sansoni, 1952, in-16, XXIII-593 p.

XII

THÉATRE D'ESSAI ET D'APPLICATION. LES JEUNES COMPAGNIES

365. — *Les Jeunes Compagnies.* Paris-Théâtre, N° 78.

366. FRANK (André). — *Chance des Jeunes Compagnies.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 2.

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre d'amateurs

367. — « *L'équipe Théâtrale* » *du service de l'Education Populaire en Algérie.* **R.T.**, N° 25, 1954.

368. BROWNE (E. Martin). — *Les non-professionnels.* **T.M.**, Vol. III, 1953, N° 2.

369. MISASI (F.). — *La responsabilità del teatro degli Amatori.* **Sc.**, 1953, N° 21.

370. NELSON-SMITH (A.). — *The business side of the amateur Theatre.* London, Macdonald and Evans, 1953.

371. REBORA (Roberto). — *L'attività della « Giostra ».* **R.S.T.**, N° 6, Avril-Juin 1953.

372. SION (Georges). — *Le Théâtre amateur se présente.* Enquête internationale sur son rôle social et artistique. **T.M.**, Vol. III, 1953, N° 2.

b) Théâtre scolaire, universitaire, etc.

373. — *Album des représentations universitaires dans le monde.* **T.M.**, Vol. III, 1953, N° 2.

Belgique, Canada, Chili, Danemark, Finlande, Grèce, Italie, Pays-Bas, Royaume Unis, Suède, Suisse, Union Sud-Africaine, Uruguay.

374. BEHRINGER (C.), HALSTEAD (W. P.). — *A.E.T.A.* (American Educational Theatre Association) : *its beginning and its development.* **E.T.J.**, V. Octobre 1953, N° 3.

375. CHEVRILLON (Pierre). — *Le Théâtre et l'Université Française.* **T.M.**, Vol. III, 1953, N° 2.

376. FRANCIA (Aldo). — *Il Festival internationale universitario al « Regio » di Parma.* **Sc.**, 1953, N^{os} 5-6.

377. FROSINI (V.). — *Teatro e Università in Inghilterra.* **R.S.T.**, N° 6, Avril-Juin 1953.

378. KNUDSEN (Hans). — *Les Compagnies Universitaires allemandes.* **T.M.**, Vol. III, 1953, N° 2.

379. SCHNITZLER (H.). — *Mission du Théâtre Universitaire aux U.S.A.* Ibid.

380. SWINNEY (D. H.). — *The Globe Playhouse at Hofstra College.* I : *Notes on reconstruction.* II : *Notes on direction.* **E.T.J.**, Mars 1953.

381. TUCCO-CHALA (P.). — *La vie au collège de Pau sous l'Ancien Régime* Revue Régionaliste des Pyrénées, Janvier-Juin 1951.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

382. *Children's Theatre Manual.* Anchorage, Kentucky. The Children's Theatre Press, 1952, 34 p.

383. CHANCEREL (Léon). — *Il teatro, la gioventù e l'infanzia.* **R.S.T.**, Avril-Juin, N° 6, 1953.

384. GROSS (Edwin and Nathalie). — *Teen Theatre.* New York, McGraw Hill Book Company, 1953, III-245 p.

385. SCHULTZ DA MANTOVANI (Fryda). — *Sobre teatro y poesia para niños.* Santa Fe, Publicaciones del Instituto Social, N° 35. Coll. Extensión Universitaria.

386. VOOGD (G. J. de). — *Het Toneel en de Jeugd.* Het Toneel, 1953, N° 4.

XIV

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

387. CHURCH (Esmé). — *Pantomime.* Drama, Winter 1953.

388. HASTINGS (L. et B.). — *La nuova mimica di Etienne Decroux.* Il Cigno, 1953, N° 3.

389. SAVINI (Alberto). — *Gaspard Deburau, Mimo-Rittrato al modo dei romantici.* Ibid.

390. ADRIAN. — *Rudy Bolly. Danseur de corde.* Interforain, N° 149.

391. CONY (Gaston). — *Charlatans : de Mengin au Roi des Camelots.* Interforain, N° 141.

392. COTTIER (Adolphe). — *Un demi-siècle de cirque en Suisse,* 1849-1950. Cirque dans l'Univers, 3° trimestre, 1953.

393. COURT (A.). — *Le cirque en vrac.* Ibid.

394. — *Tragédies au cirque. Incendies du cirque Ringling,* 1915, 1917, 1942, 1944. Ibid.

395. GIOVETTI (Carlo A.). — *Tramonto del clown.* Il Cigno, 1953, N° 3.

396. HÉRITIER (Ali). — *Théo le Magnifique, artiste de cirque et de music-hall.* Interforain, N° 150, 1953.

397. THETARD (H.). — *Le cirque est un spectacle.* Cirque dans l'Univers, 3° trimestre 1953.

398. MARIOL (Henri). — *Aristide Bruant, le Richepin de la Pègre.* Revue de la Pensée Française, N° 10, 1953.

399. JACQUES-CHARLES. — *Le Music-Hall en France.* Les Œuvres Libres, N° 89.

400. *Kasper als Schicksalsgefährte, reist um die Welt.* Puppenspiel-Rundschau, Novembre 1953, N° 4.

401. BIDEAUX (S. et R.). — *Des Trucs sur guignol.* Lille, S.P.E.D., 77 p.

402. BRISSONI (Alessandro). — *Guignol, pantomima delle Dita.* Il Cigno, 1953, N° 3.

403. DENISON (Helen Lee). — *Classic Puppets of Japan.* The Puppetry Journal, Septembre-Octobre 1953.

404. JOLY (André). — *Het kleine Wereldtoneel Poesjenellenkelder in Maastricht.* Het Poppenspel, 1953, N° 6.

405. L. C. — *Snelinterview met bert Brugman.* Ibid., N° 3.

406. OBRASZOW (S.). — *Ervaringen van de Poppenspeler.* Ibid., N° 6.

407. PAPON (F.). — *Zes en twintig poppenspelen in Christoffel Plantin, Nieuw speeljaar wordt ingezet.* Ibid.

XV

RAPPORTS DU THEATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

408. *Peut-on guérir le théâtre lyrique* ? Enquête de Claude Cézan, Paris-Comœdia, N° 47 et suiv.

409. ARCO Y GARAY (Ricardo del). — *La musicá y la danza en las obras de Cervantes.* Revista de Ideas Esteticas, N° 35, 1951.

410. COLETTE. — *Un salon de musique en* 1900. Biblio, Novembre 1953.

411. DUMESNIL (René). — *Histoire illustrée du Théâtre lyrique.* Paris, Edit. d'Art et d'Histoire, 1953 (Plon), in-4°, 18 × 24, 244 p., 153 h. t.

412. FURTWEANGLER (W.). — *Entretiens sur la Musique.* Trad. de l'allemand par J. G. Prod'homme. Paris, Albin-Michel, in-16, grand soleil, 168 p.

413. FESCHOTTE (Jacques). — *Les écrivains et la musique dans notre littérature.* Biblio, Novembre 1953.

414. HENNEQUIN (J.). — *Le futur Grand-Opéra de Varsovie.* Peuples Amis, N° 58, 1953.

415. KAELIN (Pierre). — *Le livre du chef de chœur.* Genève, éd. René Kister, 1949, 1028 p., ill.

416. MALLARMÉ (Stéphane). — *Hommage à Richard Wagner.* Biblio, Novembre 1953.

417. MILHAUD (Darius). — *Mes deux partitions pour Christophe Colomb.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 1.

420. MOLLAT du JOURDIN (Guy). — *Salzbourg, cité ardente.* Biblio, Novembre 1953.

418. ROLLAND (Romain). — *A une jeune fille « qui croyait ne pas aimer Beethoven ».* Ibid.

419. OSTER (Louis). — *Les Opéras du répertoire courant.* Paris, le Conquistador, in-8°, 1953.

420. — *Les opérettes du répertoire courant.* Introduction de Rodolphe Leser. Ibid.

421. THÉODORE-VALENSI. — *Le romantisme et Schumann.* Paris, Jacques Deroyl, 1953, 14 × 19, 264 p.

b) Danse et ballet

422. COCTEAU (Jean). — *Serge de Diaghilev.* in Prog. de la Commémoration du 25e anniversaire de sa mort, 16 janvier 1954 (Palais de Chaillot) et **E.N.**, N° 3, 1954.

423. LIFAR (Serge). — *A la gloire de Serge de Diaghilev.* in Prog. de la Commémoration du 25e anniversaire de sa mort, 16 janvier 1954. (Palais de Chaillot.)

424. — *Comment Diaghilev « le Sourcier » donna leur première chance aux artistes du demi-siècle.* **A.**, N° 440, 1953.

425. SILVANT (Jean). — *Hommage à Diaghilev.* Paris-Comœdia, N° 50.

426. DELL'ARA (Ugo). — *Enrico Cecchetti nel XXVe anniversario della morte.* Il Cigno, 1953, N° 3.

427. GOTH (Trudy). — *Danza tedesca e danza americana.* Ibid.

428. GUEST (Ivor). — *The Ballet of the Second Empire* 1858-1870. With a preface by Serge Lifar. London, Black, 1953, 148 p. ill., Bibl., Index.

429. KLÉIMENOVA (M.). — *Avec les artistes de ballet* (en U.R.S.S.). Etudes soviétiques, N° 68.

430. LIFAR (Serge). — *Dix ans à l'Opéra.* Paris-Comœdia, N° 43 et suiv.

431. MICHAUT (Pierre). — *Serge Balanchine ovvero la danza come movimento.* **B.V.**, N° 15.

d) Cinéma

432. *Charlot : Quarantanni di arte.* Ouvrage collectif, Ciné club, 1952, in-8°, 20 p. ill.

433. AGEL (H.), BARROT (J.-P.), BAZIN (H.), DONIOL, VALCROZE (J.), MARION (D.), QUEVAL (J.), TALLENAY (J.-L.). — *7 ans de cinéma français.* Paris, Le Cerf, 1953.

434. AYFRE (Amadeo). — *Problemi estetici del Cinema religioso.* Roma, Bianco e Nero, 1953, in-8°, 206 p.

435. CASTELLO (G. C.). — *Incontri e Scontri fra cinema e teatro.* **Sc.**, 1953, N° 21.

436. DEBRAU (Isabelle). — *Rompant avec les servitudes d'avant-guerre le cinéma japonais a enfin découvert sa voie.* **T.G.**, 4 Décembre 1953.

437. DUARTE (F.). — *Bases teoricas do Cinema.* Chez l'auteur, Rio-Maior.

438. FAURE (Elie). — *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social* 1921-1937. Préface de Ch. Chaplin. Paris, Plon, 1953, in-16, 119 p.

439. FORD (Charles). — *Le cinéma au service de la foi.* Paris, Plon, 1953, in-16, VI-259 p.

440. ISOU (Isidore). — *Esthétique du cinéma.* Paris, in-8°, 153 p.

441. U.N.U.R.I. — *Cinema e Università.* Roma, Tip. del Babuino, 1953, in-8°, 52 p.

e) Radio. Télévision

442. BAUCHARD (Ph). — *La presse, le film et la radio pour enfants.* Paris, UNESCO, 1953.

443. BENOIST (Paul). — *Télévision.* Paris, Fasquelle, 1954.

444. LUZI (G. F.). — *Note sulla radio-drammaturgia.* Ridotto, N° 36, 1953.

445. MILHAUD (Darius). — *Entretiens avec Claude Rostand.* Paris, Julliard, 1952, in-8°, 187 p.

446. PERRINI (Alberto). — *Guida alla composizione radiodrammatica.* Ridotto, N° 36, 1953.

447. WADE (Robert J.). — *Designing for TV.* New-York, Pelligrini and Cudahy, 1952, 203 p.

XVI

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

448. *Paul Léautaud.* N° spécial de « Le Point », N° 44.

449. BROCKETT (L.). — *The newspaperman as critic. The New-York Drama Reviewers.* **E.T.J.**, V, Octobre 1953, N° 3.

450. DOWNS (Harold). — *The critic in the Theatre.* London, Pitman, 1953.

451. BILLY (A.). — *Pour le centenaire de Jules Lemaître.* Journal de Genève 26-27 janvier 1953.

452. — *Un sceptique, un tendre, un faible.* **F.L.**, 3 Janvier 1953.

453. HARRY (M.). — *Mon ami Jules Lemaître.* **H.M.**, Déc. 1953.

XVIII
ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

454. MIGNON (P.-L.). — *La pièce policière.* Paris-Théâtre, N° 78.

455. EVREINOFF (N.). — *Introduction au monodrame.* **E.T.**, N^{os} 19-20.

456. TONNON (René). — *A propos de la comédie-ballet.* U.F.O.L.É.A., N° 72, Novembre 1953.

b) Personnages

457. — *Shakespeare-Prospero.* The Poetry Review. Oct.-Déc. 1953.

458. AMICO (S. d'). — *Un Don Giovanni che diviene Santo.* **Sc.**, 1953, N^{os} 5-6.

459. CHANCEREL (Léon). — *Le drame et le personnage de Lucrèce.* Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, N° 2.

460. ORICO (Osvaldo). — *Don Juan o el vicio del amar.* Madrid, Mayfe, 1950, 238 p.

461. POISSENOT (Michel). — *Don Juan.* Paris. René Laconte, 1950, 128 p.

462. BOUVET (M.). — *Molière et les Apothicaires.* Revue d'Histoire de la Pharmacie, N° 138, Sept. 1953 et tir. à part plaquette, ill. 16 p.

463. BRAGAGLIA (A. G.). — *Lo Zanni Tabarrino.* **Sc.**, N° 16, 1953.

464. — *Pulcinella.* Roma, Casini, 1953, 600 p.

465. CASTELLO (G. C.). — *L'Arlecchino di Moretti terribile e pretoso.* **Sc.**, N^{os} 5-6, 1953.

466. WILBORN (Harry W.). — *The Calderonian « gracioso » and marriage.* Bulletin of Comediantes, Vol. III, N° 2, Novembre 1951.

Voir aussi N° 89.

c) Thèmes

467. JACOBI (H.). — *Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur vergleichenden Literatur Geschichte.* Zurich, 1952.

468. SCHNEIDER (Marius). — *La Leyenda de Don Juan, un mito de Carnaval ?* Clavileño, 1951, N^{os} 10 et 11.

Errata N° IV, 1953, lire : N° 351, *und der Geist.* — N° 418 : **T. M.**, vol. II, *Komödie von der Grieche.* — N° 515 : The Romanic Review. — N° 529 : René d'HERMIES. — N° 678 : CATTAUI. — N° 670 : **R. S. T.**, — N° 3-4 — N° 856 : *Il messaggio quasi disperato dell'arte allo spirito di un'epoca tormentata.* — N° 926 et 934 : **R. L. C.**, — N° 1071 : **T. M.**, vol III.

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée. Rechercher, recueillir, conserver et classer les documents de la vie dramatique de notre temps, c'est encore une des raisons de notre Société. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ...	1.200 Frs
MEMBRES FONDATEURS ..	1.800 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS .	3.500 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Gustave ATTINGER

L'ESPRIT DE

LA COMMEDIA DELL'ARTE

DANS LE THÉATRE FRANÇAIS

1 vol. 24 x 16, 490 pages Bibliographie, index des noms et des pièces

Prix : 990 frs

Henri TRIBOUT de MOREMBERT

Archiviste de la ville de Metz

LE THEATRE A METZ

Tome I DU MOYEN-AGE A LA RÉVOLUTION

Prix : 750 frs

LES PRESSES LITTÉRAIRES DE FRANCE

Collection

"LES DÉCORATEURS DE THÉATRE"

dirigée par Denis Bablet

YVES BONNAT

par André Warnod

1 volume in-4° couronne contenant 24 reproductions

Prix : 450 frs